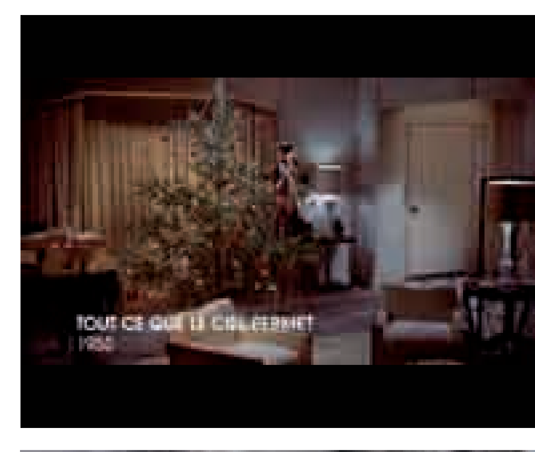
images de la culture



CNC Centre national du cinéma et de l'image animée

décembre 2010 No.**25**




TOUT CE QUE LE CIEL PERMET










directrice de publication : **Véronique Cayla**
rédactrice en chef : **Anne Cochard**
coordination éditoriale : **Marc Guiga**

ont colaboré à ce numéro :
Michel Amarger, Frédérique Berthet, Myriam Blœdé, Anne Brunswic, Pascale Cassagnau, Catherine Derosier-Pouchous, Carole Desbarats, Marie-H. Desestré, Martin Drouot, Pierre Eugène, Isabelle Gérard-Pigeaud, Sylvain Maestraggi, Frédéric Nau, Olivier Nicklaus, Marc Nigita, Ariane Nouvet, Jean-Pierre Rehm, Eugenio Renzi, Delphine Robic-Diaz, Sadia Saïghi, Eva Ségal, Maria Spangaro, Antoine Thirion, Damien Travade

rédaction des notices de films :
Doucha Belgrave (D. B.), **Myriam Blœdé** (M. B.), **Mathieu Capel** (M. C.), **Martin Drouot** (M. D.), **Pierre Eugène** (P. E.), **Tristan Gomez** (T. G.), **Rocco Labbé** (R. L.), **Sylvain Maestraggi** (S. M.), **Sadia Saïghi** (S. S.), **Eva Ségal** (E. S.), **Annick Spay** (A. S.), **Damien Travade** (D. T.), **Laurence Wavrin** (L. W.)

remerciements à : **Sylvie Astric, Alessandro Avellis, Diane Baratier, Amélie Benassayag, Valérie Bétemps, Françoise Bordonove, Alain Carou, Patrick Cazals, Zouhair Chebbale, Sarah Colbac, Hugues Decointet, Mathieu Eveillard, Julien Farenc, Emmanuelle Fredin, Anne Imbert, Claude Jourde, Anne Lagune, Vladimir Léon, Florence Loiseau, Sophie Marzec, Gentille Menguizani Assih, Sylvie Morata, Hubert Niogret, Hervé Nisic, Marianne Palesse, Christine Parillaud, Benoît Pouvreau, Martin Verdet, José Vieira, Nicole Zeizig**

Images de la culture
est édité par le **Centre national du cinéma et de l'image animée**
présidente : **Véronique Cayla**
directrice générale déléguée : **Anne Durupty**
directrice de la communication : **Milvia Pandiani Lacombe**
directrice de la création, des territoires et des publics : **Anne Cochard**
chef du service de la diffusion culturelle : **Hélène Raymondaud**
responsable du département du développement des publics :
Isabelle Gérard-Pigeaud

maquette : **Etienne Robial** avec **Dupont & Barbier**
impression : **IME-Imprimerie Moderne de l'Est**

les photographies ci-contre et celle de couverture
sont extraites du film **Quelques jours avec Sirk**
de Dominique Rabourdin et Pascal Thomas (Cf. p. 61)

ISSN : 1262-3415

œil

"La caméra est un œil qui suit les acteurs" dit Douglas Sirk en off de cette capture d'écran choisie pour la couverture de ce No.25 d'**Images de la culture**. Filmé en 1982 par Pascal Thomas et Dominique Rabourdin, le cinéaste est conduit de Lugano, où il réside, à Genève où il va présenter ses films. Il nous livre alors une véritable leçon de cinéma, en particulier sur la direction des acteurs. Et il n'est pas le seul dans les documentaires rassemblés ici dans ces *histoires de cinéma*, puisque nous pourrons voir aussi Fellini s'illustrer en chef d'orchestre sur le tournage de son **Satyricon**, Pasolini chercher ses acteurs indiens dans un film en devenir ou encore Jacques Doillon diriger la très jeune héroïne de son film **Ponette**.
L'œil de la caméra – à moins que ce soit l'œil du jeune journaliste Stig Dagerman parcourant l'Allemagne en ruines au lendemain de la guerre, – Michaël Gaumnitz choisit lui de le dessiner à la palette graphique sur fond d'images d'archives dans **1946, automne allemand** (page 17). C'est le point de départ de ce voyage *autour du monde* que nous vous proposons, qui nous emmène du Togo à l'Algérie en regardant les films de Gentille Menguizani Assih ou Habiba Djahnine, de l'Inde à l'Autriche avec Harun Farocki filmant la fabrication des briques, ou encore en Chine sur la route du charbon suivie par Wang Bing.
Prolongements de ces voyages, les trois films choisis en partenariat avec le Centre national des arts plastiques (ceux de François Nouguiès, Hugues Decointet et Hervé Nisic) apportent un contrepoint artistique aux réalités du monde.
Enfin, dans la partie *cahier*, nous avons rassemblé les films coproduits par le musée du Louvre, nouvellement arrivés au catalogue **Images de la culture**, et surtout, ceux, nombreux, soutenus par la commission *Images de la diversité* du CNC et par l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances, en particulier. Figures de l'émigration, quêtes d'identités, constats de l'état des territoires suburbains, pans oubliés de la grande Histoire, ces films documentent la diversité de notre société pour mieux la comprendre. Au fil de nos prochains numéros ou sur notre site internet, nous reviendrons sur les thèmes qui se dégagent de ces films documentaires aidés par cette commission, qui fête à présent ses trois ans.
Mais tout d'abord, hommage à la Russie en cette fin d'année culturelle franco-russe. Coups de projecteur sur deux cinéastes majeurs, Mikhaïl Kalatozov et Alexandre Sokurov, grâce au documentaire de Patrick Cazals et à celui d'Anne Imbert ; ainsi que deux films plus inclassables à découvrir, qui se sont illustrés dans les festivals et que l'actualité de notre catalogue fait se réunir : **Adieu la rue des Radiateurs** de Vladimir Léon et **La Mère** d'Antoine Cattin et Pavel Kostomarov.

Véronique Cayla

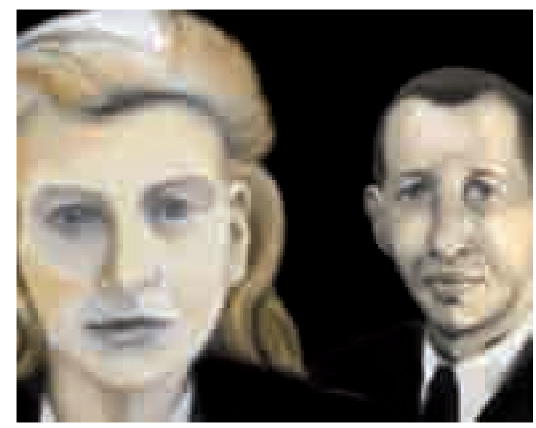
sommaire



9



60



16

20



36





81



94



97

brosser à contre-sens le poil trop luisant de l'histoire

En s'attachant à des personnages secondaires ou périphériques pour explorer le siècle communiste, Vladimir Léon tente de retrouver la complexité et le mouvement de l'histoire, par delà les clichés et les censures. Rencontre avec le cinéaste (également acteur et producteur) autour de trois de ses films : **Nissim, dit Max** (2003), coréalisé avec son frère Pierre Léon, **Le Brahmane du Komintern** (2006) et **Adieu la rue des Radiateurs** (2008). Entretien avec Eva Ségal.

Vos premiers pas dans le cinéma documentaire, c'est avec **Nissim dit Max** ?

Vladimir Léon : Documentaire ? Je ne sais pas. C'est un film documentaire en ce sens qu'il est basé sur des entretiens même s'il y a aussi un côté "acteur" chez mon père. Je savais que l'histoire personnelle et intime de mon père ne correspondait pas complètement à la position publique de quelqu'un qui a été pendant dix-sept ans correspondant de **L'Humanité** à Moscou. Après avoir été longtemps réticent, il a accepté de parler. Le film s'est alors mis en branle très vite. Il répondait à la nécessité de recueillir une parole intime qui était sur le point de s'évanouir. Mon père est mort dix jours après la fin du tournage. Mais ce film est porté par une question plus large : comment faire pour qu'un film d'entretiens porte au-delà des paroles qui sont dites ? Ce qui intéresse le cinéma c'est la manière dont une posture, un regard, peuvent dire autre chose que les mots dont on sait bien qu'ils sont le meilleur moyen de masquer la vérité. Nous avions envie, mon frère Pierre et moi, de faire entrer le monde extérieur dans le film avec la participation de Marina Vlady et de Jacques Rossi (l'auteur du **Manuel du Goulag**). Cette ouverture hors de la famille faisait se croiser vérité et mensonge politique avec vérité et mensonge familial. Ça compliquait un peu les réseaux. C'est là qu'est vraiment l'histoire, car il n'y a pas d'histoire qui se fasse en dehors des êtres.

Quelles sont les questions que l'on se pose lorsqu'on tourne un film dans sa propre famille ?

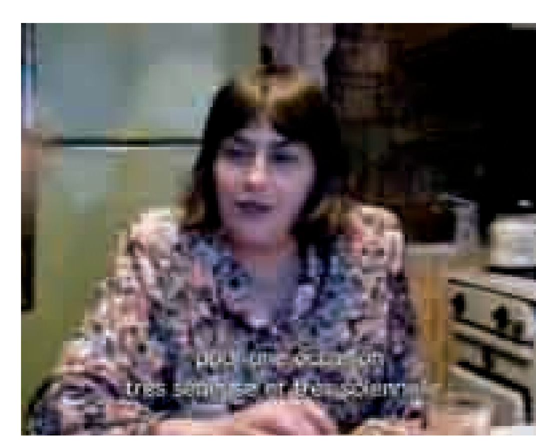
V. L. : On a forcément la tentation de faire de son père un héros. En même temps, la parole met en danger cette image paternelle. Avec Pierre, nous ne savions pas trop ce que nous allions chercher. J'aime cette phrase de Walter Benjamin : "Brosser à contre-sens le poil trop luisant de l'histoire." Les personnages quelque peu périphériques, "marginaux" (comme ont pu l'être mon père, M. N. Roy [cf. **Le Brahmane du Komintern**] ou Benjamin) m'intéressent en ce qu'ils permettent de revenir vers le passé avec une image plus tremblée que celle trop lisse des livres d'histoire. Je sentais bien qu'il y avait aussi chez mon père des paradoxes, par exemple lorsqu'il disait à ma demi-sœur à propos de la mort de Maurice Thorez : "Ça fera du bien au Parti." Je voyais bien qu'il pouvait être dans le Parti et avoir en même temps des amitiés avec des gens très éloignés de la ligne officielle. Il occupait une position insaisissable, inconfortable, ni uniquement apparatchik, ni dissident. Cela ramène de la complexité dans le système et donne accès à une vision moins schématique. Par mon père, j'ai eu accès à une histoire pas officielle, ni dans l'adhésion, ni dans la dénonciation. Comme beaucoup d'histoires humaines, la sienne est plus mixte, plus partagée, plus malmenée. Et puis il nous a en partie échappé, parce que finalement, il ne nous a pas dit grand chose, sa parole avait beaucoup de mal à venir, elle était très encombrée. Ce qui a amené un point de rupture dans le tournage, c'est la rencontre avec Jacques Rossi. Mon père ne le connaissait pas mais il l'a tutoyé d'emblée, ce qui donne au spectateur l'impression qu'ils se connaissaient. L'espoir né du XXe Congrès n'est plus possible après cette rencontre avec un homme qui a passé vingt ans au goulag. Le film bascule alors dans quelque chose de plus grave. C'est à ce moment-là que notre père nous révèle qu'il ne paie plus ses timbres, qu'il n'est donc plus de facto membre du Parti.

On voit dans ce film une amitié assez inattendue entre votre père et la bohème soviétique des années 1970, Vissotsky, Marina Vlady…

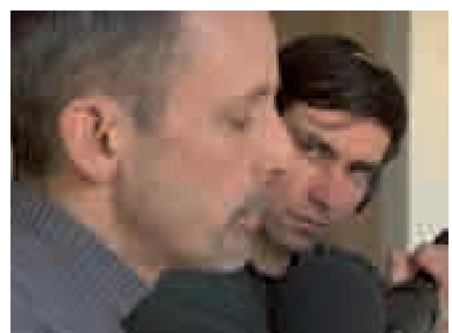
Adieu la rue des Radiateurs









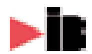


Adieu la rue des Radiateurs

2008, 37', couleur, documentaire
réalisation : Vladimir Léon
production : Les Films de la Liberté

En 2003, Mathieu Riboulet publiait dans **Le Regard de la source** (éd. M. Nadeau) une forme de monument funéraire dédié à une amie de Moscou, Nina Kotchekova. C'est cette élégie d'une haute densité littéraire qu'il lit chez lui à Paris, cinq ans plus tard, avec gravité et pudeur. Vladimir Léon, neveu de Nina, évoque la disparue en images, à travers les rues vides de Moscou aujourd'hui et des vidéos d'il y a vingt ans, joyeuses et spontanées.

Avec la perte de celle qui fut longtemps "ni amie intime, ni parente, mais assurément un peu de l'une, un peu de l'autre", Mathieu Riboulet prend la mesure des liens qui l'attachaient à cette femme "triste et drôle, russe", de la distance infranchissable entre ici et là-bas, de notre impuissance sans remède devant la mort des êtres aimés. Loin de cette gravité funèbre, les images de famille filmées par Vladimir Léon entre 1989 et 1993 montrent Nina dans son quotidien moscovite fait de fantaisie et de débrouillardise, de solitude et de convivialité. Tendu entre l'écrit et l'oral, entre hier et aujourd'hui, entre Paris (l'austérité élégante d'un appartement d'écrivain) et Moscou (le fouillis d'une cuisine surpeuplée), le dispositif du film ne comble ni les écarts ni le vide laissés par la mort prématurée de Nina. Il dessine, en plein, le portrait d'une vivante généreuse et, en creux, celui d'une époque et d'un lieu qui baignaient dans l'optimisme de la jeunesse et de la Pérestroïka. **E. S.**



Film retenu par la commission *Images en bibliothèques*

Dans la simplicité d'un décor lumineux où un preneur de son attentif capte sa voix, Mathieu Riboulet donne la lecture d'un extrait de son livre, **Le Regard de la source**. Cet extrait est tout entier consacré à Nina, dont le narrateur vient d'apprendre la mort alors qu'il effectue un séjour dans un monastère des Alpes-Maritimes. La voix de l'écrivain dit alors avec justesse et sobriété les réminiscences qui affluent à l'annonce de cette mort, et les réflexions qu'elle suscite. A ces séquences de lecture et de prise de son, se mêlent des films plus anciens, tournés à Moscou à l'époque de la pérestroïka. Le réalisateur, Vladimir Léon, alors âgé de vingt ans, filmait les instants privilégiés qui réunissaient parents et amis, parmi lesquels sa tante russe, Nina. En même temps qu'il nous révèle le portrait de Nina, ce rapprochement du texte et de l'image instaure un dialogue entre passé et présent, dont nous saisissons les subtiles et mélancoliques nuances, dites ou filmées, du temps qui passe, irrémédiablement.

Sylvie Astric
(Bibliothèque Publique d'Information, Paris)

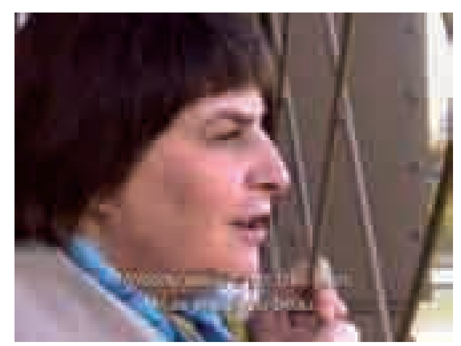
A lire
A propos du **Brahmane du Komintern** (2006, 128'), **Images de la culture** No.23, p. 102-103.

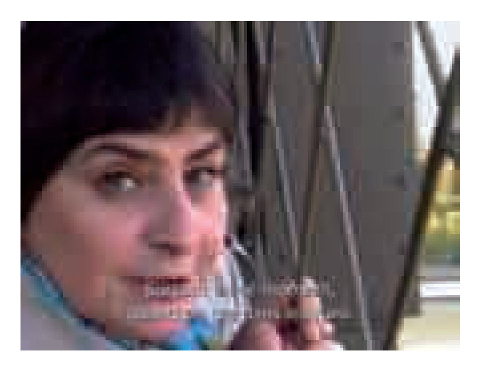
V. L. : Oui, il a été très lié à des gens qui représentaient une forme de contre-culture, des gens remuants qui s'élevaient contre les normes très pudibondes, "petites-bourgeoises" officielles. Dans l'URSS de Brejnev, au sein de ce système rigide et policier, il existait malgré tout des zones de liberté, dans les cuisines ou dans les chambres à coucher. Difficiles à imaginer mais bien réelles. La réalité, comme souvent, est plus complexe que le cliché. Vissotsky – malgré le silence presque total des médias officiels – avait une popularité de star. Mon père éprouvait un immense plaisir à fréquenter ce milieu culturel très indépendant.

Moscou revient dans vos trois films. Qu'est-ce que cette ville vous inspire ?
V. L. : Je suis né à Moscou ; j'ai beaucoup aimé cette ville. Elle ressemble aux personnages qui m'intéressent. Pour la plupart des visiteurs étrangers, elle apparait très hostile, bruyante, encombrée, avec une architecture très composite. Mais au coin d'une rue, on peut découvrir une église du XVIe ou un immeuble décrépi du début du XXe siècle. Les différentes strates de l'histoire y sont peut-être plus visibles qu'ailleurs. Dans un même plan, on peut voir les traces de la ville marchande du XIXe, la ville de l'espoir révolutionnaire, la ville stalinienne et la ville d'aujourd'hui avec ses énormes panneaux publicitaires.

Dans **Le Brahmane du Komintern**, on sent un point de vue presque enfantin sur Moscou, son central téléphonique, ses archives secrètes, spécialement lorsque l'imposante gardienne vient vous gronder.
V. L. : Le Moscou de mon enfance est bien sûr présent. Pendant le tournage du *Brahmane*, nous avons logé avec mon frère qui faisait le son, rue de Tver (l'ancienne rue Gorki), dans un hôtel assez miteux. Cette rue de Tver, je l'ai très bien connue dans mon enfance parce que ma grand-mère maternelle travaillait aux **Nouvelles de Moscou**. Le choix de cet hôtel cher et au décor typiquement soviétique paraissait incompréhensible à nos amis, mais nous étions tous deux ravis d'être là, en plein cœur de l'histoire de la révolution, à deux pas de l'hôtel Lux (celui où se retrouvaient la plupart des membres du Komintern). De la fenêtre de notre hôtel, nous avons beaucoup tourné, c'était notre nid secret. Quant au plan de la gardienne qui vient me gronder, je l'ai filmé avec la caméra à hauteur des genoux. Je n'avais pas songé que c'était un point de vue enfantin, mais c'est une situation que j'ai vécue mille fois dans mon enfance : on savait qu'on allait se faire gronder mais que les choses finiraient par s'arranger. Malgré le système policier, Moscou reste une ville de boyards où les choses s'arrangent à la va-vite, n'importe comment. La brutalité et le bordel







ont toujours existé en Russie. Mon regard sur Moscou est aussi empreint d'une certaine nostalgie car je ne reconnais plus la ville de mon enfance. En ce temps-là, il n'y avait pas de 4x4. La violence aujourd'hui est plus sociale que politique, disons qu'on déporte moins, on recourt moins à la balle dans la nuque pour régler un problème. Je suis assez sidéré devant cette capitale où des aventuriers capitalistes peuvent amasser des fortunes ; ce qui se voit dans les rues.

Par rapport à Nissim dit Max, Le Brahmane du Komintern paraît beaucoup plus foisonnant et plus composite.

V. L. : C'est l'histoire même de M.N. Roy et les aléas du tournage qui ont amené cette trame plus fournie et plus compliquée : beaucoup de lieux, de personnages, une longue histoire. La complexité vient aussi du fait que je travaillais sur un personnage mort. On m'a même demandé à plusieurs reprises si je l'avais inventé. Consciemment ou non, il y a quelque chose de fictionnel dans la révolution et dans l'histoire de la révolution. On peut dire aussi que dans l'amour de la révolution, il entre un certain amour de la fiction. Ce que je remets totalement en question, c'est l'idée que, sous prétexte que l'on serait dans une écriture documentaire, on serait plus vrai, le rapport à la vérité serait différent de ce qu'il est dans une fiction. Non, on est de toute façon dans la reconstruction, la *re-convocation*. La trame un peu fictionnelle du ***Brahmane***, c'est une façon de ne pas être dans un récit vériste. Je ne prétends pas avoir la vérité sur cette histoire. Et les témoins pas davantage ; on sait bien qu'il n'y a rien de plus menteur qu'un témoin ! Un témoin n'appartient vraiment à un film que lorsqu'il devient un personnage.

La voix off est très présente et très écrite dans *Le Brahmane*. Et elle fait entendre le rêve de ce que la révolution aurait pu être, aurait dû être…

V. L. : Oui, et c'est sans doute une forme de fidélité à mon père. La croyance révolutionnaire, le Parti, ont été souvent portés par des gens merveilleux, c'est bien là le drame. Ils ont été absolument broyés par la réalité de l'histoire. Avec cette voix off, j'ai voulu mettre en place un narrateur qui assume sa subjectivité et que le spectateur est libre de suivre, y compris dans ses digressions. Je ne voulais pas estomper la complexité de cette histoire ; je voulais rendre compte des choses à mesure que je les découvrais. La voix off devait donc être personnelle, sûrement pas une voix de la vérité qui prétendrait être objective.

Pour le spectateur, il y a certainement un plaisir de vous suivre dans vos aventures assez romanesques…

V. L. : Un des grands bonheurs du documentaire est qu'il permet de rencontrer des gens qu'on n'aurait jamais vus autrement. Même quand je suis traversé de doutes sur mon travail, je me dis qu'au moins, j'ai enregistré les paroles de ces gens-là et que cela au moins restera. Que ce soit Adolfo Gilly ou Paco Ignacio Taibo II, ce sont des rencontres merveilleuses. Il y a aussi des gens qui ne disent pas grand-chose ou qui nous amènent sur de fausses pistes, mais pour moi ce sont aussi des moments à garder parce qu'ils montrent comment les fils sont ténus, comment les choses se dérobent.

Comment le projet du *Brahmane* a-t-il évolué en cours de production ?

V. L. : Si je regarde les premiers dossiers que j'ai rédigés, c'est assez proche du résultat final. C'est vrai qu'au départ, le voyage au Mexique n'était dans mon esprit qu'un repérage. J'avais tout de même emporté une petite caméra et, pour finir, ces plans sont rentrés dans le film. Après, je suis parti en Inde ; et là, alors que je n'avais pas encore trouvé de financement, je savais que j'étais en train de faire le film. L'épisode mexicain a donné la tonalité du film dans son ensemble : une parole un peu éclatée, des témoignages éventuellement dénués d'information, mais des rencontres avec des gens qui acceptent de parler d'un homme que tout le monde a oublié et qui n'existe plus. Si on prend Roy Medvedev, je l'ai contacté à Moscou uniquement parce qu'on l'avait appelé Roy en mémoire de M.N. Roy. Il n'avait en fait rien à dire de plus là-dessus mais il m'intéressait parce qu'il était, en tant qu'historien du stalinisme, un acteur important de l'époque Gorbatchev. Or c'est lui qui me conduit à la Douma et à Jirinovski, ce qui était tout à fait imprévu.

Vous vous laissez guider par ce personnage avec un certain bonheur ?

V. L. : Oui, c'est devenu un principe constitutif du film. Ça a fonctionné comme ça jusqu'au bout. J'avais décidé que le tournage était fini – déjà beaucoup d'heures de rushes et pas d'argent, – lorsque j'apprends qu'à Stuttgart, il y a un vieux militant qui a personnellement connu M.N. Roy ! Evidemment, je me dis qu'il faut y aller. Je demande à Arnold Pasquier, qui avait déjà assuré le son et l'image sur la partie indienne (et réalisateur par ailleurs) de m'accompagner. Et je tombe sur le docteur Theodor Bergmann, le dernier témoin de cette opposition *communiste de droite* qui, avec une grande clairvoyance, se méfiait d'Hitler mais aussi de Staline ; un groupe très minoritaire dont l'histoire est peu connue. Et c'est chez Theodor Bergmann que je rencontre Kris Manjapra, qui semble une incarnation contemporaine de M.N. Roy avec son physique de star de Bollywood. Il s'avère que ce jeune historien, canadien d'origine indienne, tient un discours très articulé sur Roy dans le Berlin des années 1930 ; Roy défendant les femmes, les homosexuels et même les criminels sexuels… chose qui paraît, même aujourd'hui, insensée !

Dans Adieu la rue des Radiateurs, vous travaillez sur une matière beaucoup plus réduite et circonscrite.

V. L. : La matière de base, ce sont ces images que j'avais tournées en vidéo 8 dans ma famille à différentes époques, sans du tout savoir ce que j'allais en faire. Le film s'est fait à un moment où – comme souvent – j'attendais des financements pour un autre projet – sur Tocqueville – qui ne s'est pas fait. C'est le texte de Mathieu Riboulet, tiré du **Regard de la source**[1], qui m'a donné l'envie de retravailler ces images anciennes. L'écriture de ce film s'oppose point par point à celle du ***Brahmane***. **Adieu la rue des Radiateurs** évoque une femme appartenant à cette génération qui s'est trouvée à la fin de l'URSS comme un poisson hors de l'eau. Pendant les années Eltsine, ces gens ont été lami-

nés dans la nouvelle société qui surgissait ; une déstructuration complète du système précédent. Tout branlant qu'il était, le système soviétique leur assurait un cadre qui s'est soudain effondré. Le porte-parole que je me choisis est Mathieu Riboulet, dont le rapport à cette histoire n'est pas du tout le même que le mien. J'avais tellement été bavard dans *Le Brahmane*, que cette fois-ci, j'ai voulu déléguer la parole. J'ai voulu traiter une affaire très intime, puisqu'il s'agit de ma tante, Nina, et d'images que j'ai filmées dans le cercle familial. Un mouvement presque inverse à celui du *Brahmane* : M.N. Roy, dont je ne connaissais presque rien, je me le suis réapproprié sur un mode familier ; avec Nina, j'ai choisi de passer par les mots d'un autre. Du coup, on se demande si le personnage qu'on voit à l'écran est le même que celui dont parle Mathieu Riboulet, et rien dans le film n'aide à résoudre cette question. C'est une autre forme de fiction.

Une forme plus expérimentale que celle du ***Brahmane***...

V. L. : Oui, c'est une forme courte, avec une écriture de l'ordre de l'essai. J'ai poursuivi là des questions qui m'intéressent : on ne sait pas si la bande son et l'image appartiennent au même espace. De cette incertitude peut surgir quelque chose d'inattendu, y compris pour moi. Par rapport au *Brahmane*, c'est un film qui semble beaucoup plus contrôlé, mais il ne l'est pas tant que ça.

Dans une certaine mesure, **Adieu la rue des Radiateurs** ne se rattache-t-il pas au genre littéraire du tombeau ?

V. L. : Ce travail de sépulture n'était pas forcément conscient pour moi. J'ai découvert lors du voyage à Moscou pour *Le Brahmane* que la tombe de ma grand-mère et de ma tante ne portait par leurs noms. A l'enterrement de ma tante nous avions payé un type – des wagons de roubles à l'époque – pour qu'il grave leurs noms. Il avait bu des vodkas avec l'argent et n'avait rien fait. Cette trahison révélait de façon brutale à la fois le dénuement du pays et le dénuement de cette histoire familiale-là. Le film était une façon de mettre un nom sur cette tombe restée anonyme. Ma tante Nina, dont le destin de femme soviétique est parfaitement anonyme, se retrouve au centre d'un film et d'un livre comme si elle avait été une personnalité exceptionnelle (ce qu'elle était, mais comme tout le monde). Ces anonymes de l'histoire russe mériteraient tous qu'on écrive quelque chose sur leur destin.

Qu'est-ce qui fait le charme, la puissance poétique de personnages comme Nina et ces Russes chers à votre cœur ?

V. L. : Difficile à dire. Il y a un grand écart entre les images de Moscou et celles de Paris. En Russie, le rapport au temps est différent. J'ai tourné à dix ans d'intervalle deux fêtes réunissant les mêmes gens et on a l'impression que c'est la même fête. On remarque à peine qu'une barbe a blanchi. Une des clés est là. Tandis que les régimes s'écroulent, les Russes gardent cette capacité peut-être archaïque à faire que la table de la fête soit toujours la même. Il y a une forme d'immobilité du temps, en tout cas un rapport au temps plus archaïque, pas très occidental. Cette façon dont les gens rient, pleurent, boivent la vodka, prennent la guitare, elle était là il y a vingt ans et sera sans doute là dans cinquante ans. La poésie de la Russie tient à ce mélange : des changements très brutaux associés à une forme d'immobilité archaïque, avec ce qu'elle a d'effrayant et de merveilleux.

N'est-ce pas une forme de nostalgie qui traverse tous vos films ?

V. L. : Les films m'aident plutôt à combattre la nostalgie. Ce qui est inacceptable c'est le discours idéologique qui proclame que le communisme n'existe plus. Il y a un côté stalinien à faire disparaître de l'histoire officielle les personnes ou les réalités qui ne conviennent plus. Comment peut-on évacuer 70 ans de l'histoire russe sous prétexte que cela n'est plus recevable ! Les films, plus généralement les œuvres, peuvent malmener cette posture idéologique qui voudrait que l'histoire soit une chronologie claire, avec des enjeux clairs, des causalités claires. Les histoires, parce qu'elles sont humaines, sont à la fois contradictoires, impossibles, douloureuses, joyeuses.

Votre prochain héros, ce sera donc Walter Benjamin ?

V. L. : Oui, avec un petit détour par la fiction. Ses thèses sur l'histoire m'ont beaucoup marqué. C'est vrai que j'ai envie de "brosser à contre-sens le poil trop luisant de l'histoire". Il me semble que c'est le moyen sinon d'éviter du moins de minimiser les catastrophes à venir, les abominations qui s'annoncent. Mais là aussi, l'histoire a plus d'imagination que nous, la catastrophe n'est pas obligatoire. Ce sera un court métrage intitulé Les Anges de Port-Bou, avec un scénario et des comédiens. J'espère que le filmage amènera la fiction ailleurs, je ne sais pas encore où.

Avez-vous un autre projet ?

V. L. : Un film qui s'appelle Mes chers espions ; un peu une suite d'Adieu la rue des Radiateurs. Ce sera, je l'espère, le dernier film familial. J'y raconte l'histoire des parents de Nina, mes grands-parents donc. Ils étaient des Russes Blancs installés en France qui, pendant la guerre, s'étaient complètement "rougis", au point qu'ils ont été expulsés en 1948 par la DST pour "activités incompatibles avec la sécurité nationale". D'après ce que j'ai vu aux archives de la DST, je n'arrive pas encore à savoir si l'affaire a été gonflée pour plaire aux Américains, à un moment où la France négociait le plan Marshall. C'est la version que j'ai entendue dans ma famille ; mais ce qui m'a mis la puce à l'oreille c'est qu'à leur arrivée en URSS, ils n'ont pas été expédiés au goulag. En s'appuyant sur les archives du KGB, le film va essayer d'en savoir plus. C'est mon frère qui mènera l'enquête, aiguillonné par une jeune femme, un personnage d'ingénue complètement fictionnel (interprété par la réalisatrice Louise Narboni). Ils iront dans les lieux les plus reculés où nos grands-parents ont vécu. Je vais donc renouer avec l'histoire familiale, mais sur le mode d'un film d'espionnage avec une plongée dans les archives des services secrets. Cette histoire ancienne a rebondi par hasard il y a une vingtaine d'années, quand ma mère s'est fait voler ses papiers d'identité. Au commissariat, elle a appris que, quoique née à Paris, elle n'était pas française parce qu'elle avait été expulsée à l'âge de 15 ans avec ses parents. Si j'obtiens des financements, j'aimerais tourner cette grande saga en 2011.

Vos héros ne sont-ils pas tous comme vous-même à cheval entre plusieurs identités, plusieurs patries ?

V. L. : Oui. C'est vrai de mon père dont les parents étaient des juifs de Salonique et de Smyrne. Il disait toujours qu'un révolutionnaire n'a pas de patrie, mais à la fin de sa vie, il a commencé à s'intéresser à cette histoire séfarade. M.N. Roy rejetait complètement le nationalisme indien, mais il est retourné en Inde pour finir. Walter Benjamin aussi est dans un entre-deux, entre un marxisme poétique et une culture juive qui passe notamment à travers Gershom Sholem[2]. Dans notre époque de crispations nationalistes, il ne me déplaît pas d'être ailleurs. Si je peux me dire français aujourd'hui plutôt que russe, c'est surtout par mon rapport à la langue française, celle dans laquelle je pense et qui, d'une certaine façon, me guide.

Propos recueillis par Eva Ségal, avril 2010

1 Ed. Maurice Nadeau, 2003.

2 Gershom Sholem (Berlin 1897-Jérusalem 1982), historien et philosophe spécialiste de la Kabbale et de la mystique juive.





le sacrifice

Notes à propos de **La Mère** de Antoine Cattin et Pavel Kostomarov, par Marie-H. Desestré.

"*En dépit du mutisme des insulaires et de l'apparente confusion de leurs entreprises, assez semblables à celles de damnés de cinéma, errant à l'aveuglette dans un monde privé de tout espoir, il était possible de conjecturer, faute de mieux, que l'effondrement de l'activité industrielle, dans laquelle les hommes tenaient le haut du pavé, et son remplacement progressif par une économie de troc ou de bricolage, où c'étaient les femmes qui se débrouillaient le mieux, avaient induit une évolution parallèle, non moins cataclysmique, de leurs structures familiales et sociales : en gros, et pour autant que l'on pût en juger, les hommes, privés de travail salarié, étaient en train de perdre le pouvoir, et les femmes de s'en emparer. Même la relative supériorité physique des hommes, pour ne rien dire de leur prestige, était à la longue émoussée par leur absence d'exercice et leur ivrognerie.*" Jean Rolin, **Un Chien mort après lui**, [île de Kizyl Su, Turkménistan].

Au premier abord, comment ne pas penser à un mélodrame lacrymal comme **La Porteuse de pain**[1], à une fresque néoréaliste italienne ou une histoire à la Zola ? Le naturalisme, n'est-ce pas "le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est", juste un milieu social et le poids de l'hérédité, sans psychologie ?

Résumer **La Mère** à son simple argument revient à énumérer des situations plus sordides les unes que les autres. En Russie de nos jours, dans la région de Novgorod, Lioubov (qui signifie *Amour*), dans le rôle titre, élève seule ses neuf enfants. Quand elle avait 14 ans, sa mère l'a donnée à un homme pour une bouteille de vodka ; presque un soulagement pour Lioubov, qui a échappé ainsi aux assauts des amants maternels. Après de nombreuses naissances et des violences conjugales qu'on devine aussi nombreuses, elle a réussi à se séparer de son mari. Entourée de sa grande famille, elle vit dans un kolkhoze où son quotidien se compose de travaux pénibles, aux champs et à l'étable, d'un logement minable, d'un nouveau compagnon alcoolique qui ne la respecte pas. Son fils aîné traîne son ennui avec ses copains, alcool et bagarres au programme. L'aînée des filles, Alessia, seconde sa mère, autant pour le travail agricole que pour l'éducation des plus petits, sans beaucoup de succès pour les devoirs scolaires. Le temps du film, Alessia se marie avec un jeune homme indifférent et violent. Elle accouchera seule alors que son mari est en prison. S'ajoute l'histoire du petit Sacha, délaissé par sa mère immature qui ne songe qu'à l'argent que la maladie de son enfant peut lui rapporter et que Lioubov recueille un temps, songeant même à l'adopter.

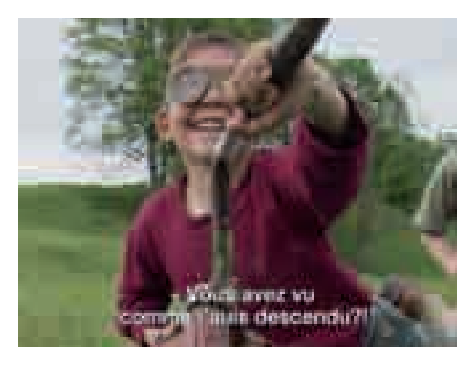
Viols, alcoolisme, misère morale et sociale, insultes et grossièreté, douleur et fatigue, bouches édentées, conditions de vie et de travail déplorables : ce sordide et ces drames laisseraient présager un film d'une grande noirceur et au déterminisme implacable. Mais on sait depuis longtemps qu'une œuvre, quelle qu'elle soit, ne peut se résumer à son histoire. Par la douceur de l'approche et la maîtrise du montage, par le travail sur le son et la couleur, par la tendresse, la virtuosité et surtout la poésie et même la grâce des prises de vue, Antoine Cattin et Pavel Kostomarov opèrent un véritable renversement formel qui, sans éluder le réalisme, le transcende.

180 heures de rushes

Tout a démarré par la rencontre avec Lioubov, lors du tournage de leur film précédent[2]. En suivant sa famille et son entourage pendant trois ans, les deux cinéastes ont recueilli le quotidien et les péripéties qui se présentaient, et ont obtenu 180 heures de rushes, pour arriver aux 80 minutes du montage final – qu'ils signent aussi, – utilisant moins de 2 % du matériau filmé ; un travail épuisant de leur propre aveu. Parfois le déroulement des événements leur a réservé des rebondissements inattendus dans le scénario, tels le mariage et l'accouchement d'Alessia, l'emprisonnement de son jeune mari... Pour la première fois, ils ont filmé à deux caméras : à l'écran, la variété des points de vue s'apprécie souvent. Leur montage fait fi de la chronologie et fonctionne plutôt par échos, associations d'idées, voire par raccourcis. Par exemple, la naissance d'un veau, qui goûte trop vite aux brutalités de la vie (transporté à peine né par les pattes, à travers l'étable), répond au récit par Lioubov de la naissance de son fils Micha ; la traite des vaches répond à l'image d'Alessia de profil, enceinte, qui pleure ; la vie des animaux – boue, fumier, neige – fait écho à celle des hommes et des femmes qui travaillent dans les mêmes conditions. Le chant appris pour une fête à l'école se poursuit en off, en contrepoint de l'aveu des difficultés scolaires des enfants trop dissipés.

Les premières images sont celles d'un petit garçon qui marche avec difficulté dans la neige tout en tentant de maîtriser un grand parapluie noir dans le vent. Il gazouille et chantonne "Tchounga Tchanga tu as le feu au cul / Tchounga Tchanga tu as le cul en feu" et tombe brusquement. Générique de début ; puis, gros plan sur le visage tendu d'une femme dans un taxi, qui se dirige vers la gare ; on entend une chanson à l'autoradio : "J'aimerais tant revenir en arrière / et être heureux avec toi / mais d'après nos lois / c'est oublie et bois." Puis le titre : **La Mère**. Nous entrons ainsi de plain-pied dans le destin de Lioubov.

Dans le train où elle a pris place, "la mère" entame le récit de sa vie. Les paysages de la campagne russe, magnifiques et amples, défilent à travers la vitre, à différentes heures du jour et de la nuit. Le récit de Lioubov pendant ce temps suspendu du voyage forme le fil conducteur du film, jusqu'à sa conclusion – une fin énigmatique et brutale : le train arrivé à destination, Lioubov court sur le quai, stressée, en croyant reconnaître son fils. En alternance au calme du récit, le film déroule les scènes agitées de la vie quotidienne au kolkhoze : intérieurs/extérieurs, visages, corps, voix, engueulades, danses, rires et larmes. Quand on se remémore le film, ces scènes où la caméra – sans doute à cause de l'exiguïté des lieux – est toujours proche des personnes, nous reviennent comme des tableaux (très) vivants, d'une grande densité et riches en détails. Florilège : des petits garçons apprennent leur table de multiplication qui a du mal à rentrer dans leur petit crâne aux cheveux ras ; Alessia, la sœur aînée, les lave un peu brutalement dans une







La Mère

2007, 80', couleur, documentaire
réalisation : Antoine Cattin, Pavel Kostomarov
production : Les Films Hors-Champ,
Les Films d'ici, Arte France, Parallax Pictures,
TSR, YLE TV2, TV Ontario
participation : OFC/Suisse, DDC/Suisse,
Fondation vaudoise pour le cinéma

Mourzik, Alessia, Micha, Edik... Pas toujours facile de connaître et reconnaître les neuf enfants de Lioubov, mère-courage du film d'Antoine Cattin et Pavel Kostomarov, dont les plans obturés (hormis l'échappatoire illusoire de quelques paysages vus d'un train) nous plongent au cœur d'un kolkhoze non loin de Novgorod – une misère dont tout l'amour d'une mère peine à tempérer la violence quotidienne.

Un peu avant la fin du film, le diagnostic tombe : la malnutrition dont souffre le petit Sasha est avant tout un "mal social", dit le médecin. Difficile dès lors d'éviter encore cette question qu'on n'osait se poser depuis qu'on suivait Lioubov, mère et personnage central autour de qui s'enroule tout un monde : son destin peut-il être représentatif d'un milieu, d'une population, d'un pays ? Adolescente vendue contre de la vodka à un dictateur domestique, violent et alcoolique, pauvre fermière sans pouvoir ni richesse d'un kolkhoze, femme au bord de rompre, acculée tant par la maladie que par les exactions de ses fils : sa misère est-elle aussi incroyable qu'elle paraît, ou n'est-elle qu'atrocement banale ? Antoine Cattin et Pavel Kostomarov ne lèvent jamais l'ambiguïté fondamentale d'un film qui semble cultiver pour lui-même le danger, hésitant entre enquête et édification, recherche de l'instant *magique* et misérabilisme, observation attentive, obstinée, et mise en scène. **M. C.**



Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

Antoine Cattin et Pavel Kostomarov dressent le portrait bouleversant d'une femme dans les campagnes d'une Russie sombre, dure et sans pitié. Dans la grisaille, le poids des tâches perpétuelles de l'organisation agricole, les relents de vodka, la désillusion ultra-violente des jeunes, le manque d'éducation, la misère, vit Lioubov, "la mère". Dotée d'une âme profonde, d'un amour sans faille, d'une générosité et d'un courage à toute épreuve, elle est abandonnée de tous mais garde espoir. Sans jamais s'ériger en victime, elle lutte pour nourrir et éduquer ses enfants et même ceux des autres ! Le fil rouge est le voyage de Lioubov en train. Ce temps du trajet lui est réservé, seul instant où elle peut s'exprimer librement. Ses paroles sont illustrées par des séquences chez elle, avec sa famille, au travail dans une ferme collectiviste issue des anciens kolkhozes, à l'école où vont ses enfants. Ces moments du quotidien regorgent d'amour, de tendresse, de combat, de revendication, mais aussi de tristesse et d'épuisement, qui emportent le spectateur jusqu'au bout du voyage. Jusqu'au bout de la lutte de cette *mère*, qui, sans compromis, décide de rejoindre son fils aîné afin d'être présente le jour où il sortira de prison. Un regard vertical sur la Russie contemporaine. Une leçon de vie inoubliable.

Sylvie Morata
(Médiathèque Louis Aragon, Martigues).

grande bassine, leur frictionnant la tête sans prendre garde au shampooing qui pique les yeux ; dans ce qui semble être la pièce unique de l'appartement, tous les petits dansent frénétiquement sur une musique populaire ; Sacha, le petit garçon blond, s'habille tout seul, maladroitement, et part en traînant sa luge à travers l'étable ; plus tard, on lui colle une cigarette dans la bouche et sa mère lui dit qu'il restera nain toute sa vie ; le frère aîné décharge toute sa rage en boxant dans un sac de céréales ; Alessia embrasse tendrement son fiancé tandis que, derrière son épaule, il joue avec son téléphone portable ; une tapisserie aux cerfs rouges les surplombe...

fiction ou documentaire ?

Antoine Cattin le dit lui-même : "Ce film relève de la fiction : il a des caractères, des personnages, un dénouement, c'est très important pour nous d'avoir des sentiments véritables à l'écran." [2] Si la fiction ce sont des personnages forts et émouvants, aux réactions et au destin desquels le spectateur est suspendu ; une construction complexe avec des retours en arrière, des images qui résonnent entre elles pour faire sens ; la narration d'une histoire qui a bien un début et une fin, articulée autour de ressorts dramatiques puissants... Alors **La Mère** est, sans aucun doute, une fiction. Mais pourquoi ces éléments ne seraient-ils pas du domaine du documentaire ? Le documentaire monte, construit, hiérarchise, s'installe dans la durée et dramatise son matériau souvent foisonnant. Il a ses héros lui aussi, les exemples ne manquent pas. Et quelle que soit la méthode utilisée par les réalisateurs, si le spectateur s'attache aux personnes filmées, le film fonctionne et remporte l'adhésion. C'est ce qui importe et non la catégorie auquel le film est censé appartenir. Et ces catégories, c'est une évidence, ne sont pas étanches, les allers-retours entre elles sont fréquents. Alors ces 80 minutes de **La Mère**, qu'il est impossible d'oublier, disons que c'est tout simplement du cinéma.
Antoine Cattin et Pavel Kostomarov, s'ils s'intéressent de très près aux faits de société, ne cherchent pas à dénoncer et à faire un cinéma politique, ou du moins, ne l'affichent pas en

tant que tel. En filmant une famille, le rôle central de la mère et les personnages annexes, ils apportent des éléments sociologiques qui donnent à penser, comme celui de la place des hommes et des femmes aujourd'hui en Russie. Les femmes portent ici la responsabilité de la collectivité et les hommes ont renoncé à contrôler quoi que ce soit, usés par l'alcool, les guerres, le désœuvrement. Le film rend hommage à une femme et une mère (bien qu'on entende souvent le mot "pute"), telle qu'elle se raconte et telle qu'on la voit, et de manière plus large à toutes les femmes, les seules à lutter, à résister, à vouloir renverser le cours du destin et à pouvoir apporter une lueur d'amour, envers et contre tout. Le film déborde de la générosité, de la rudesse et de l'énergie de Lioubov, bien qu'elle avoue qu'elle "n'en a plus pour longtemps". Bien sûr, on ne peut que penser à d'autres mères de cinéma ou de roman, mais il y en a tant qu'il est difficile de choisir l'une d'entre elles. Parmi toutes les facettes de cette figure – mère courage, mère sacrifiée, mauvaise mère qui abandonne ses enfants pour vivre sa vie, etc. – peut-être que La Mère de Gorki, puis de Poudovkine (film muet de 1926), seraient celles qui résonneraient le plus avec Lioubov, bien que la dimension révolutionnaire soit étrangère à cette dernière.
Antoine Cattin toujours : "Il y a en réalité deux types de cinéma : celui qui parle d'amour et celui qui parle de haine. La Mère appartient au premier." [3] Ce sentiment n'a rien de ridicule, il a une certaine grandeur et porte en lui une forme de rédemption, du moins peut-on la rêver.

Marie-H. Desestré

1 De Maurice Cloche, 1963, adaptation du roman-feuilleton de Xavier de Montépin paru en 1884.
2 Antoine Cattin est né en 1975.
Diplômé de l'Université de Lausanne (histoire, cinéma et études slaves), il est le fondateur et rédacteur de la revue suisse de cinéma Hors Champ. Il a travaillé en Russie comme assistant réalisateur de Serguei Loznitsa. Pavel Kostomarov est né en 1975 à Moscou. Diplômé du VGIK (Institut national du cinéma) à Moscou, section opérateur, il a été cameraman et directeur de la photographie de films de Serguei Loznitsa, Vitali Manski et Aleksei Outchitel.
La rencontre professionnelle de Cattin et Kostomarov a eu lieu sur un tournage d'Alexei Guerman. Ils ont réalisé ensemble le court-métrage Transformator (2003) et le moyen métrage Vivre en paix (2004).
C'est sur le tournage de ce dernier qu'ils ont rencontré Lioubov, qui travaillait dans le même kolkhoze que les réfugiés tchétchènes qu'ils filmaient alors.
3 Sur TSR Info, le 14 avril 2008.



l'âme russe

Chargée de production de 1972 à 1990 à l'ORTF puis à l'INA, Anne Imbert devient en parallèle scénariste et réalisatrice pour la télévision. Elle développe des documentaires de création tels que notamment Erik Satie, fils des étoiles et Question d'oreille – Vladimir Jankélévitch, un philosophe et la musique. En 2005, elle fonde Fas production pour réaliser Germaine Dulac, questions de cinéma. Entretien à propos de Alexandre Sokurov, questions de cinéma, par Martin Drouot.

Comment avez-vous eu l'idée de faire un documentaire sur Alexandre Sokurov ?

Anne Imbert : Son travail de cinéaste et sa démarche très personnelle m'intéressaient beaucoup. J'allais voir tous ses films. Cela fait longtemps que je me dis que j'aimerais faire quelque chose autour de son travail. Je me suis renseignée pour savoir ce qui existait sur lui. Aucun film n'avait été fait.

Comment avez-vous fait pour le rencontrer ?

A. I. : Je ne le connaissais pas du tout. J'ai eu ses coordonnées par la Cinémathèque française ; j'avais suivi la grande rétrospective qui lui avait été consacrée. J'ai eu le contact d'Alexei Jankowski son assistant, parfaitement bilingue, qui m'a confirmé qu'il n'y avait jamais eu de documentaire parce qu'Alexandre Sokurov avait toujours refusé. Par contre, il garde sa porte ouverte à tous les étudiants qui font des thèses ou des courts-métrages, à tous les journalistes de la presse écrite ou de la radio, mais il ne veut pas d'images. Son assistant m'a dit : "Ne vous inquiétez pas, je vais lui remettre votre projet et on va voir." J'avais écrit le concept du travail, un peu développé, et j'ai ajouté une lettre plus personnelle en disant pourquoi j'aimais ses films. Au bout de deux mois, sans nouvelles, je pensais que ce serait négatif, mais j'ai appelé et on m'a dit qu'il avait été malade. Peut-être huit jours après, je reçois un coup de téléphone d'Alexei Jankowski qui me dit : "Alexandre vous attend au studio Lenfilm de Saint-Petersbourg dans quinze jours." Je me suis précipitée pour obtenir un visa. J'y suis allée confiante, en disant les choses comme je les pensais, très honnêtement. Je me suis dit qu'au vu de ses films, c'est quelqu'un qui fonctionnait sûrement dans le sensible. Ça passe ou ça ne passe pas. Dès les deux premières minutes, j'ai été rassurée par sa manière d'être et les questions qu'il me posait. Il m'a dit oui tout de suite. J'ai eu beaucoup de chance.

Avez-vous tourné rapidement après cette première rencontre ?

A. I. : Je voulais faire des repérages sérieux, choisir les lieux comme de vrais lieux de rencontre, et qu'il les choisisse avec moi. Quand je le filme sur les quais par exemple, c'est un endroit où il va lui-même réfléchir sur son travail, et c'est là qu'il discutait avec Andrei Tarkovski ; ils le faisaient toujours sur ce trajet-là. Même si le spectateur ne le sait pas, chaque lieu, chaque détail a un sens en fonction de l'ensemble du film. Même le petit oiseau en bois qui apparaît a un sens : il trône toujours sur sa table de montage et il a une symbolique forte en Russie, pour les Saint-Pétersbourgeois. Ce ne sont donc pas des plans de coupe !

Lui avez-vous donné les questions avant le tournage ?

A. I. : Je le lui avais demandé mais il ne voulait pas. Je les ai transmises à l'interprète vingt-quatre heures à l'avance. C'était la rencontre qui primait. On a discuté pendant le tournage comme on parlait avant sans la caméra. Je suis allée le voir plusieurs fois. On parlait, on parlait. Lorsqu'il y a eu la rencontre filmée, on se connaissait déjà mieux.

Votre film est structuré en plusieurs grandes parties distinctes : Alexandre Sokurov évoque la place de l'image et du son dans son cinéma, avant d'aborder les grands thèmes de son œuvre autour de la parenté ou du temps qui passe.

A. I. : J'avais des questions de plusieurs ordres. Des questions très propres au cinéma, sur l'image et le son et aussi sur le silence – parce que c'est un cinéaste du silence, et ils sont rares. Des questions plus centrées sur ses thématiques, et d'autres sur la Russie, qu'il connaît très bien. Il est né au bord du lac Baïkal, dans la Russie profonde, et dans son enfance

Alexandre Sokurov, questions de cinéma

2008, 60', couleur, documentaire
réalisation : Anne Imbert
production : Fas Production, Ciné Cinéma, RTV, France 3
participation : CNC

Filmé face caméra, Alexandre Sokurov parle de sa recherche esthétique à travers plusieurs grands chapitres : **Courbes, Torsion et distorsions, Désaccords et accords, Les Poussières du chemin…** Anne Imbert confronte ce discours théorique et néanmoins poétique avec des images de reflets dans l'eau, des lumières dorées dans les ruelles, des plans picturaux du ciel et de la mer, et les extraits des films du cinéaste russe.

Une spécificité du cinéma, selon Alexandre Sokurov, est de pouvoir rendre les atmosphères. Plus qu'à l'écrivain, il compare ainsi le cinéaste au peintre et au musicien : "La mélodie met tout en place." Là où l'optique est "l'ennemie", car elle tente d'être le coauteur du film, le son est son âme, toujours en train d'échapper au créateur. Le réalisateur aborde également ses thématiques de prédilection. Il filme la parenté comme un fardeau, que ce soit à travers le sacrifice du fils dans **Mère et Fils** (1996) ou la relation complexe de **Père et Fils** (2003). Il explore également le rapport à un temps qui ne reviendra jamais, en particulier à travers son **Elégie paysanne** (en deux parties, 1978 et 1988). Dans ses narrations historiques, enfin, il filme les dictateurs comme des hommes : dans **Moloch** (1999), Hitler est raconté à travers des détails quotidiens, concrets. Cette dimension humaniste habite en profondeur son travail qui, derrière son esthétisme, est une œuvre de compassion.
M. D.

www.cnc.fr/idc
D'Anne Imbert :
Erik Satie, fils des étoiles, 1999, 51'.
Question d'oreille – Vladimir Jankélévitch, un philosophe et la musique, 2001, 52'.
Germaine Dulac, questions de cinéma, 2006, 52'. Cf. Im**ages de la culture** No.23, p. 86.



Film retenu par la commission ***Images en bibliothèques***

Le film est découpé en quatre chapitres. Le premier intitulé **Courbes**, aborde les questions de l'atmosphère, du rapport fiction/documentaire et celui du son/image. Le deuxième, **Torsion et Distorsions**, concerne l'optique, considérée comme "ennemie" par le réalisateur, lorsque l'opérateur ne réussit pas à prendre le dessus sur la technique. Le troisième **Désaccords et Accords**, traite du silence (le silence à l'image, celui des acteurs) et du montage. Alexandre Sokurov considère le montage comme une méthode de "recherche intellectuelle", parce qu'il est nécessaire avant tout "d'essayer de comprendre le côté pratique de l'existence, du temps et de la vie du temps". Sokurov nous donne une analyse de **L'Arche russe** où le montage du sens est plus important que celui du "choc de deux images". Le dernier chapitre, **Les Poussières du chemin**, évoque l'élégie, définie comme étant "la bonne mémoire, quelque chose qui est passé, qu'on aimerait faire revenir et qui ne reviendra jamais". Ce chant de deuil est totalement lié à l'histoire et à la culture russes, ce qui l'amène à s'engager sur la narration historique et conclure enfin sur un état des lieux du cinéma. Sokurov annonce qu'aujourd'hui, le cinéma est l'ennemi principal de l'humanité car "le principe humaniste du cinéma est en train d'être chassé du cinéma aussi bien par les réalisateurs que par le public". Le film se termine heureusement par un conseil qui est de croire toujours en soi et de tout faire soi-même ! Au vu du discours soutenu, du contenu richissime et profond, il est bien pensé d'avoir construit le film en chapitres. Anne Imbert a pris le parti d'illustrer les paroles du cinéaste par des extraits de ses films mais aussi par des plans fixes extrêmement raffinés et poétiques, que l'on doit à son directeur de la photographie Eric Bouttier. Comme si Anne Imbert, portée par les compositions d'Olivier Messiaen et Dimitri Chostakovitch, essayait de donner un écho à l'esthétique, cette science du sensible, omniprésente dans les films de Sokurov.

Sylvie Morata
(Médiathèque Louis Aragon, Martigues)

– étant fils de militaire – il allait, comme il dit, "de trou perdu en trou perdu". Il connaît très bien le Caucase. Il a aussi vécu en Pologne, dans les Etats baltes qui étaient soviétiques à cette époque. Il connaît le grand Nord, le grand Nord-Ouest et aussi la limite de la Mongolie, de la Chine ; il a une connaissance de la diversité du monde russe.

Votre film compte de nombreux moments poétiques autour de la nature, comme lorsque vous filmez en ouverture les nuages, plus tard les reflets dans l'eau ou l'écorce des arbres. Avez-vous essayé de retrouver le caractère minéral des films du cinéaste ? Je pense aussi au moment où il parle du peintre et de son chevalet et qu'il passe sa main, au ralenti, sur une grille.
A. I. : Bien sûr, c'est une sorte d'hommage. C'est le seul petit effet que j'ai utilisé, en écho à **Elégie de la Traversée** [2001]. Quand il a fait ce geste, j'ai tout de suite pensé au dernier plan de ce film. On sent à quel point il est sensible aux matières. Cela va paraître prétentieux ou surprenant mais je crois que je partage avec lui cette manière de voir le monde où le réel est transformé pour être autre chose que prisonnier du réalisme ; je fonctionne comme ça même dans la vie. Je ne me force pas. D'autant que pour moi la nature a une très grande place ; je raisonne donc avec elle.

A certains moments, vous vous éloignez donc volontairement du côté informatif du documentaire ?
A. I. : Je pense, comme lui, qu'entre documentaire et fiction, il n'y a pas vraiment de différence. Par contre, il y a une grande différence avec le reportage, la captation de réel. Pour le cinéma, on essaie que ce soit un art. Evidemment dans la partie documentaire, il y a un souci d'information, à un moment ou à un autre. Mais cette information passe mieux si c'est du cinéma, parce qu'il y a une distance qui passe par la forme. La composition des plans, la lumière, les couleurs, les matières, les déplacements : c'est une recherche constante.

Vous rendez aussi hommage à ses films avec une belle élégie funèbre dans le cimetière : vous filmez les photographies de défunts sur des arbres.
A. I. : J'avais fait ces repérages avant les interviews, notamment dans ce grand cimetière. J'avais lu qu'il existait des traces des morts pendant le blocus, autres que les fosses [siège de Léningrad pendant 900 jours par l'armée allemande, qui a pris fin en 1944 et fait 1,2 million de victimes civiles] : les gens avaient planté des arbres avec les photographies des défunts. J'avais trouvé à l'époque cette idée extrêmement belle – et russe –, l'idée





que quelque chose s'élève en même temps que l'arbre grandit. J'ai eu cependant beaucoup de mal à trouver, puis beaucoup de difficultés au niveau des autorisations. On me disait que ça n'existait pas, que c'était une invention. On voulait bien me montrer les fosses oui, mais pas ça. Mais je suis têtue ! Je ne savais pas si Alexandre allait ou non en parler. Je n'ai pas posé de questions en pensant à comment utiliser ces images. Et il m'en a parlé de lui-même. Il se demande jusqu'où on peut aller dans la souffrance, pourquoi les Russes souffrent, encaissent et acceptent. Comme tous les Russes de sa génération, il est très marqué par la Seconde Guerre mondiale – qu'ils appellent la Grande Guerre patriotique. Il a adopté Saint-Pétersbourg et se sent très attaché à cette ville. Quand on parle de cette ville on ne peut ignorer ce blocus, qui est encore très présent dans les esprits.

Tous vos films ont un rapport fort à la musique, au son. Sokurov dit que le son est l'âme du film.

A. I. : Son approche est originale : l'image est plutôt du côté de l'action et le son du côté de l'âme. On entre dans son univers par le son. On est confronté à l'image, mais c'est le son qui nous entraîne, nous fait glisser dans un autre monde. C'est très net dans ce merveilleux film documentaire, Une Vie humble [1997], qui montre cette vieille dame travaillant ses papiers, ses tissus. Alexandre aime d'ailleurs écouter les films à la radio. Ecouter un film, c'est rare. Je le fais toujours en montage. Quand on a fini de monter trois, quatre séquences, on les réécoute avec le monteur, sans les images. C'est un type de réflexion qui nourrit le film.

Est-ce pour cela que vous faites des films autour de la musique ?

A. I. : C'est vrai qu'un film sur la musique est particulièrement intéressant car il contient en soi une grande distance face à l'image.

Comment travaillez-vous le son dans vos films ?

A. I. : Je ne fais pas beaucoup de sons directs, sauf pour les interviews. Donc, c'est beaucoup de sons d'ambiance, qu'on retravaille après. Cette fois-ci j'ai trouvé un jeune ingénieur du son très bien.

Quels sont vos prochains projets ? Est-ce qu'il y a d'autres cinéastes autour desquels vous aimeriez travailler ?

A. I. : D'autres cinéastes m'intéresseraient, mais j'ai besoin de temps. Depuis des années, j'ai entamé un travail de réflexion et de documentation sur le peintre Nicolas de Staël – comme par hasard d'origine russe. Et j'ai un projet qui intéresse les Russes sur Marina Tsvetaïeva, une grande poétesse, qui m'intéresse aussi parce qu'elle a vécu en France : comment elle a perçu notre société, comment elle est repartie en Russie pour y mourir tragiquement. Faire un film sur la poésie est un défi.

Vous ne partez jamais d'une commande ?

A. I. : C'est toujours moi qui choisis. Je ne travaille que comme ça. Je suis en train de monter une série de six films sur la musique pour la chaîne Mezzo, par exemple. C'est eux qui en ont fait la demande, mais c'est moi qui ai choisi les musiciens, les œuvres. Ce n'est jamais une envie soudaine, c'est toujours quelque chose qui me hante, me suit, qui résonne depuis très longtemps en moi. Peu à peu, je me sens prête pour faire le film. Cela veut dire que j'ai acquis un petit bagage, que je ne suis pas démunie, en terme de réflexion d'abord, mais aussi de ressources, d'images, de lectures.

Vos films sont-ils financés facilement ?

A. I. : Non, il faut être patient. Le film sur Sokurov, je l'ai monté avec ma société de production. Tout ce que je gagne en droits d'auteur me permet de vivre très sobrement et est réinvesti dans les films suivants. J'ai toujours un diffuseur, plus ou moins "riche" – pour l'instant, j'ai travaillé avec des diffuseurs pas très riches. Cela me permet d'avoir parfois accès au CNC. J'ai eu une aide pour le *Sokurov*, pas pour celui sur Germaine Dulac. J'essaie de trouver des aides de régions. S'il n'y avait pas cette complexité de production, j'aimerais bien faire deux ou trois films de plus par an. Mais tout est tellement long à se débloquer, entre les diffuseurs, le CNC, il faut attendre la commission de ceci ou cela. J'attends l'argent car je ne peux pas partir sans avoir la garantie de pouvoir payer tout le monde. Parfois c'est même désespérant quand le travail est prêt et qu'il faut encore attendre. J'aimerais bien aussi pouvoir payer un travail d'étalonnage plus pointu pour arriver à développer des nuances.

Avez-vous dû abandonner beaucoup de matière au montage ?

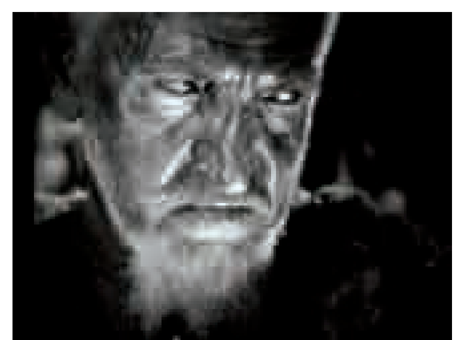
A. I. : Je devais faire un 52 minutes, et j'ai quand même réussi à obtenir 60 ; mais avec ce que j'ai fait d'images et de rencontres avec Alexandre, je pourrais en faire trois comme celui-là ! Au fond, je ne suis pas totalement contente du film, car je n'ai pas pu traiter le rythme comme je le voulais. Alexandre Sokurov répond très longuement aux questions, donc j'ai été obligée de couper. Et puis la langue russe est une langue de méandres. On reprend, on fait intervenir des subtilités. Ce serait bien d'avoir le temps de laisser cette parole dans sa totalité. Cela m'embête d'avoir ça chez moi alors que je pense que des gens peuvent être intéressés ; car les gens qui sont intéressés le sont vraiment, à mon avis. Donc ce n'est pas un travail inutile. On me dit que je pourrais faire un livre avec tout ce qu'il m'a dit. Mais c'est autre chose, cela n'a rien à voir. Je ne l'ai pas fait dans cet esprit. Je ne peux pas dissocier sa parole d'une image. Même quand il ne parle pas, il *dit* des choses. Un son à l'image, c'est d'abord une image, comme il le dit lui-même. On ne peut pas ne pas tenir compte de ça, sinon je suis malhonnête vis-à-vis d'un créateur comme lui. J'attends donc d'avoir des sous pour faire les autres films un jour.

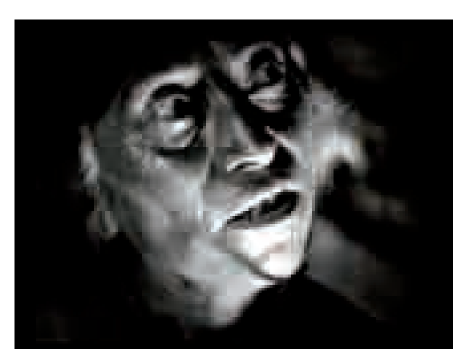
Alexandre Sokurov a-t-il vu le film ?

A. I. : Je sais qu'il y a des choses qui ne lui plaisent pas, comme à moi – le rythme, par exemple. Mais il m'a fait des compliments. Ce que je voulais surtout, c'était ne pas le trahir, lui qui a été si généreux. Ça je le sais : je ne l'ai pas trahi. Pour ça, j'en suis contente. Mais bon, j'ai pu être maladroite peut-être. Et j'ai un regard occidental, je ne suis pas à l'intérieur du monde russe, même si j'y suis très sensible. Il y a toujours un décalage.

Propos recueillis par Martin Drouot, juin 2010









une lettre de patrick cazals

A la demande d'Images de la culture sur la genèse de son film L'Ouragan Kalatozov, Patrick Cazals nous a répondu par ce courrier.

Lors de mes après-midi cinéma d'adolescent interne au Lycée de Rambouillet, deux films m'ont fait entrer à jamais, au cœur d'un hiver glacé, dans l'univers romanesque du cinéma. Curieusement, ces deux films étaient des films russes – soviétiques même – filmés par le même chef opérateur : Sergueï Ouroussevski.

Le premier, œuvre majeure de Grigori Tchoukhraï, est devenu en 1957 l'un des films-phares de l'offensive du cinéma de l'URSS pour asseoir une réelle crédibilité des productions venues de l'Est auprès des diffuseurs occidentaux. **Le Quarante et Unième**, un titre et un scénario de guerre plutôt austères... Pourtant son romantisme, son lyrisme, la majesté des grands espaces du désert au sable blanc du Karakoum, filmés par Ouroussevski, la force du jeu des deux acteurs Isolda Isvitskaïa et Oleg Strijenov m'ont soudain fasciné et rivé au fauteuil. Je savais que dès lors il me serait difficile de me passer de cinéma. La rudesse et la tendresse cachée des relations entre la "rouge", jeune et ardente révolutionnaire, tireuse d'élite déterminée, et le garde "blanc", son "grand bêta aux yeux bleus" grave et stoïque, me convenaient ! De plus, la pointe d'érotisme qui enveloppait leurs confrontations et dialogues au cordeau me semblait d'une rare audace.

Le vrai miracle émotionnel se produisit quinze jours plus tard, au rythme des séances du jeudi, avec la projection de la Palme d'or du Festival de Cannes 1958, immense succès populaire partout dans le monde, le sidérant **Quand passent les cigognes** de Mikhaïl Kalatozov. Et pour ce second film, l'homme à la caméra, virtuose frénétique, était toujours le même Sergueï Ouroussevski !

Le film de Kalotozov a été le vrai détonateur de ma passion – parfois suspecte de complaisance idéologique aux yeux de certains – pour les cinématographies des pays de l'Est et les cinéastes caucasiens. Au fil des ans, des visionnages et des rencontres, j'appris très vite que Sergueï Paradjanov, Rouben Mamoulian et Mikhaïl Kalatozov étaient tous trois natifs de Tbilissi, l'ancienne Tiflis – devenue depuis un de mes ports d'attache – et le vrai nom de Kalatozov était un nom géorgien : Kalatozichvili.

J'ai eu la chance de régler mes dettes cinéphiliques à l'égard des deux premiers mais Kalatozov était encore resté blotti au fond de ma mémoire. Deux rencontres aux Studios Kartuli Pilmi avec son petit-fils (numéro 3 dans la lignée des Kalatozov cinéastes !) m'ont convaincu qu'il fallait aussi célébrer les talents de Mikhaïl. Micha (le petit-fils) me commentait alors en direct, se souvenant des paroles de son grand-père contant les incidents de tournage, les séquences du **Sel de Svanétie** (1930), l'un de ses premiers films tournés en Géorgie, devenu un grand classique du cinéma géorgien et russe. Pour cet extraordinaire document sur la vie rude des montagnards de la Haute Svanétie, Kalatozichvili était lui-même l'opérateur exigeant et inspiré. Les cadrages singuliers, le rythme du montage venaient en écho poignant à la misère et au désespoir de ces oubliés criant leur besoin de routes et de sel, adorant les dieux païens Salema et Dala et leur sacrifiant chevaux et bétail sur les tombeaux des morts. A l'image du film de Luis Bunuel, **Terre sans pain**, sur la région de Las Hurdes, **Le Sel de Svanétie** reste toujours aujourd'hui un extraordinaire document sur la destinée humaine et les tragédies de la lutte pour l'existence.

1994, nouveau choc cinéphilique. Et là toujours Kalatozov !

Un après-midi d'automne, dans une salle de cinémathèque étrangère, la découverte de son film-pépite sidérant, **Soy Cuba** (1964), qui venait d'enthousiasmer Martin Scorcese et Francis Ford Coppola au Festival de San Francisco, me fit ce même effet d'ouragan tropical. Après un long purgatoire de trente années passées sur les étagères des réserves cachées de Mosfilm et des Studios Cubains (ses deux coproducteurs), pour lyrisme échevelé et monstruosité décadente, le film trouvait enfin un public. Et le chef opérateur d'un tel ovni ne pouvait être, bien sûr, que Sergueï Ouroussevski !

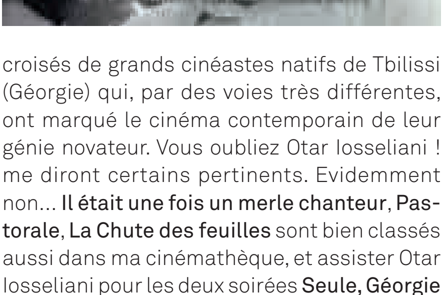
En préparant films et livre sur Sergueï Paradjanov, j'ai été amené à rencontrer le chef-opérateur des **Chevaux de feu**, Youri Ilienko. Au fil de ces conversations, l'évocation de ses audaces techniques pour ce film (caméra très mobile et tournoyante, avancées rapides...) était toujours en référence aux films de Kalatozov et au traitement de l'image tel que le concevait Ouroussevski. Là encore il ne pouvait s'agir de hasard...

Cet **Ouragan Kalatozov** est donc pour moi l'achèvement d'un cycle sur les étranges destins









croisés de grands cinéastes natifs de Tbilissi (Géorgie) qui, par des voies très différentes, ont marqué le cinéma contemporain de leur génie novateur. Vous oubliez Otar Iosseliani ! me diront certains pertinents. Evidemment non… **Il était une fois un merle chanteur**, **Pastorale**, **La Chute des feuilles** sont bien classés aussi dans ma cinémathèque, et assister Otar Iosseliani pour les deux soirées **Seule, Géorgie** sur Arte a été une fiévreuse expérience…
Pour cet **Ouragan Kalatozov**, Micha Kalatozichvili m'a ouvert ses archives familiales et celles du Kalatozov Fund qu'il avait fondé. Nous avons tourné ensemble à Moscou et à Honfleur, avec sa famille à Tbilissi. Il suivait avec confiance et enthousiasme l'avancée du film. Nous avions le projet de présenter un programme Kalatozov dans plusieurs villes de Russie et de Géorgie, dans des festivals européens, et soudain, au cœur de l'hiver 2009, l'auteur du remarquable **Champ sauvage** – son dernier film, primé dans plusieurs grands festivals internationaux cette même année, une œuvre de maturité qui devait être distribuée en France – est décédé, l'année de ses cinquante ans. Il ne se ménageait guère. A Moscou, il y a quelques jours, lors du dernier Festival international du film, son fils Tito (arrière petit-fils de Kalatozov) était présent à la projection, ainsi qu'une très vieille dame, assistante de Mikhaïl Kalatozov sur quatre de ses films. Et c'est bien là ce à quoi doivent servir les films sur le cinéma et les cinéastes : permettre de ne jamais couper le fil !
Paradjanov, Mamoulian et Kalatozov forment un trio exceptionnel, venu de l'Est, à l'entrée de l'Orient, au pied du Caucase. Très jeune, ils m'ont séduit et accompagné au même titre que la lecture de poètes et d'écrivains des cinq continents. Il était donc logique que j'offre à ce troisième héros oublié et à la dynastie des Kalatozov cinéastes un peu de mon énergie et de mon imaginaire. C'est aussi pour cela qu'existe encore, pour célébrer le cinéma et ses poètes, ce label incongru mais nécessaire de producteur-auteur-réalisateur-diffuseur.

Patrick Cazals, juillet 2010

L'Ouragan Kalatozov

2009, 74', couleur, documentaire
réalisation : Patrick Cazals
production : Les Films du Horla
participation : CNC, Procirep, Angoa, Ciné Cinéma, Mikhail Kalatozov Fund, ICAIC/Cuba

Né à Tbilissi (Géorgie) en 1903 et mort à Moscou en 1973, Mikhail Kalatozov marque tant par son formalisme que par son rôle dans la propagande soviétique.
Patrick Cazals retrace la carrière du réalisateur à l'aide d'extraits de ses films et d'interviews d'historiens du cinéma, de collaborateurs et de membres de sa famille, qui témoignent de la vitalité de la dynastie Kalatozov de cinéastes.

Dès **Le Sel de Svanétie** (1930), Kalatozov recherche un langage purement cinématographique. Après son film interdit **Le Clou dans la botte** (1931), il fait allégeance au régime en espionnant l'industrie du cinéma américain ; en 1949, il publie un livre anti-impérialiste, **Visages d'Hollywood**. Après la mort de Staline, **Le Premier Convoi** (1955), porté par la musique de Chostakovitch, fait preuve d'un monumentalisme à la Khrouchtchev. Sa rencontre avec le chef-op' Sergueï Ouroussevski va porter à son comble son inventivité visuelle. **Quand passent les cigognes** (1957), film du dégel, connaît un succès mondial : auréolé de la Palme d'or au festival de Cannes, il sort aux Etats-Unis. La simplicité de l'histoire s'oppose au formalisme du duo Kalatozov/Ouroussevski, qui trouve son apogée avec **Soy Cuba** en 1964. Film sur la révolution cubaine longtemps interdit, il bénéficie d'une seconde vie grâce à l'appui de Martin Scorsese et Francis Ford Coppola, éblouis au festival de San Francisco en 1993. **M. D.**



Film retenu par la commission *Images en bibliothèques*

Je suis tombée sous le charme. La structure du film est classique, mais les images sont belles (le film a été tourné à Moscou, Tbilissi, La Havane, Honfleur…). Les extraits des films de Kalatozov sont bien choisis et le message met du baume au cœur. En pleine guerre froide, le cinéaste, très engagé et conciliant, a toujours su rester libre et indépendant en mettant son intelligence et son talent au service de sa passion : le cinéma. Je pense que Patrick Cazals, intrigué par le parcours et le caractère hors norme et mystérieux de Kalatozov, a non seulement réussi à nous présenter ce cinéaste, mais a aussi donné le sentiment que l'on pouvait faire les choses honnêtement et intelligemment, et que c'était même cela que retenait la postérité.

Sarah Colbac
(Bibliothèque départementale de prêt de Dordogne, Périgueux)

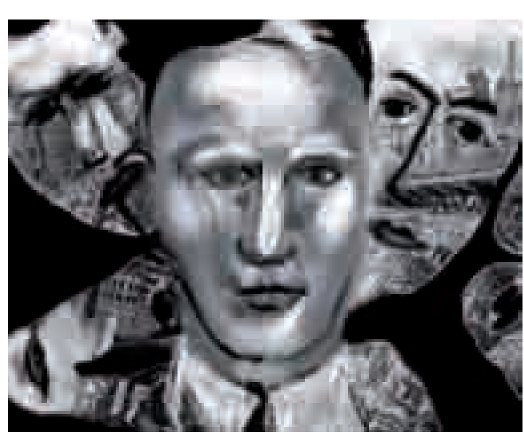
www.cnc.fr/idc
De Patrick Cazals : **Sergueï Paradjanov, le rebelle**, 2003, 52', et **Rouben Mamoulian, l'âge d'or de Broadway et Hollywood**, 2006, 63'.

walter, stig et michaël...

Notes sur **1946, automne allemand** de Michaël Gaumnitz, par Myriam Blœdé.

Le monde est donc plus fort que moi. A son pouvoir, je n'ai rien à opposer que moi-même – mais, d'un autre côté, c'est considérable. Car, tant que je ne me laisse pas écraser par le nombre, je suis moi aussi une puissance. Et mon pouvoir est redoutable tant que je puis opposer la force de mes mots à celle du monde[1]... (Stig Dagerman).
Pour Michaël Gaumnitz, peintre et réalisateur, **1946, automne allemand** s'inscrit dans une quête personnelle, d'ordre autobiographique. Né à Dresde en 1947, dans la zone occupée par les Soviétiques après la chute du IIIe Reich, la future RDA, Gaumnitz a opté en 1972 pour la nationalité française. Accompli, explique-t-il, "pour des raisons purement pratiques", ce changement de nationalité est pourtant la manifestation d'une blessure, un trouble identitaire qu'il a dû affronter, qu'il n'a pu affronter qu'après la mort de son père, Walter Gaumnitz, en 1996.
Michaël Gaumnitz entreprend alors la réalisation de **L'Exil à Sedan** (2002)[2]. Ce film-enquête, à la fois portrait (du père) et autoportrait, deviendra pour lui comme "un acte de naissance", le premier jalon d'une (re)construction de son identité. Car "l'exil à Sedan" n'est pas une métaphore. Décidé par le père, subi par son épouse et ses enfants, c'est l'expérience qu'a réellement vécue la famille Gaumnitz entre 1948 et 1964. Le motif de cette expatriation volontaire était connu : Walter Gaumnitz avait passé sept ans dans les camps de concentration allemands – en tant que triangle vert, condamné de droit commun. Et, lorsqu'en 1948, trois ans à peine après sa libération, il fut question de l'envoyer travailler dans des mines en Ukraine, il préféra fuir l'Allemagne... Mais pourquoi choisir Sedan, cette ville des Ardennes où le sentiment anti-allemand, enraciné depuis 1870, était si virulent ?
Dans la mémoire de son fils aîné, Michaël, ces années "noires" que furent celles de son enfance et de son adolescence sont entachées, irrémédiablement, par l'opprobre, l'humiliation, la culpabilité. Et dominées par le silence, l'empêchement de la parole. "L'allemand était pour moi la langue de la honte, explique Michaël Gaumnitz, je refusais de la parler... pourtant je la comprenais très bien ! Mais j'ai été insulté dans les deux langues."
Silence donc, lié au déchirement entre sa langue maternelle, familiale, et sa langue sociale, celle de l'école et de la rue. Lié à l'hostilité ordinaire de cet environnement social envers les "Boches", mais aussi à l'enfer quotidien imposé à sa famille par le père neurasthénique, alcoolique et violent – en contradiction avec l'image que Walter a laissée parmi ses voisins et relations à Sedan, celle d'un homme un peu curieux, mais affable et sympathique. Au-delà de la langue, de l'expression verbale, la privation de parole s'étendait encore pour l'aîné à toute forme d'expression : son père, en particulier, lui interdisait de dessiner.
Peintre talentueux – dont le développement avait été, déjà, contrarié par son père –, Walter Gaumnitz devait à ces dispositions artistiques sa survie dans les camps... C'est ce que révèle, entre autres, **L'Exil à Sedan**. Avec le fait, probable, que sa décision de s'installer précisément dans cette ville se fondait sur une volonté, plus ou moins consciente, d'expiation.
A l'âge adulte, Michaël Gaumnitz va s'affranchir, relativement du moins, du diktat paternel : après un apprentissage de cuisinier, il se forme aux Beaux-Arts de Berlin et Paris ; puis, "peintre empêché", il s'oriente vers la vidéo, le multimédia. Mais, grâce à **L'Exil à Sedan**, confrontation aux cauchemars de l'enfance et entreprise d'apaisement, de compréhension et de réconciliation filiale par-delà la mort, il va également parvenir à libérer son geste de peintre.
Pour autant, Michaël Gaumnitz n'en a pas fini avec son désir d'affronter, d'interroger et de comprendre ses racines, son dualisme franco-allemand et l'histoire de ses deux pays. Ainsi, en 2005, il réalise **Premier Noël dans les tranchées**, documentaire de création à l'image très élaborée, dans lequel il relate un fait largement ignoré de la Première Guerre mondiale, à savoir la tentative de fraternisation qui eut lieu en décembre 1914 entre les soldats français et allemands. En l'absence d'archives filmiques ou photographiques documentant













l'événement, il s'est appuyé sur des lettres de ces soldats, lues en voix off. Et notamment celle-ci, qui ouvre le film : "Le 28 janvier 1915. Hier ou avant-hier, au rapport, on a lu des lettres de prisonniers boches. Pourquoi ? je n'en sais rien. Car elles sont les mêmes que les nôtres : la misère, le désespoir de la paix, la monstrueuse stupidité de toutes ces choses… C'est malheureusement comme nous les Boches. Ils sont comme nous, et le malheur est le même pour tous."

Quatre ans plus tard, avec **1946, automne allemand**, Michaël Gaumnitz revient au plus près de sa problématique personnelle, c'est-à-dire, en l'occurrence, de ce sentiment de culpabilité qui l'accompagne depuis toujours – et qui est, selon lui, "le destin du peuple allemand"[3]. A l'origine de ce film, il y a la formulation de cette question, récurrente : "Comment aurais-je grandi si mes parents n'avaient pas quitté l'Allemagne pour la France ?" Et, peu après, la découverte du remarquable **Automne allemand** de Stig Dagerman.

Ce livre va apporter à Michaël Gaumnitz des éléments de réponse, et orienter de manière déterminante son projet de film : "C'était ce que je voulais faire sur Dresde, mais élargi à toute l'Allemagne, et beaucoup plus fort. Seul un jeune homme de 23 ans, étranger, pouvait avoir ce regard de compassion et de révolte[4]." Publié début 1947, **Automne allemand** est un recueil de reportages réalisés entre septembre et décembre 1946, au cours d'un voyage à travers l'Allemagne. Une Allemagne défaite, en ruines, partitionnée en quatre zones d'occupation. Magistrale leçon de journalisme, précieux témoignage sur les conditions de vie et l'état d'esprit régnant à l'époque dans les diverses couches de la société allemande, analyses psychologiques, sociales, politiques d'une acuité et d'une finesse extrêmes, ces textes frappent par l'empathie qu'ils manifestent à l'égard de la plupart des personnes que leur auteur a rencontrées.

Il faut se souvenir, en effet, que Stig Dagerman (1923-1954), jeune écrivain prodige, était un homme engagé, un militant anarchiste et antifasciste qui avait ouvertement contesté la neutralité adoptée par son pays, la Suède, pendant le deuxième conflit mondial[5]. Il faut se rappeler surtout le contexte dans lequel a été écrit **Automne allemand** : fin 1946, un an à peine après la reddition de l'Allemagne nazie, en un temps où le discours dominant était celui des vainqueurs, où on entendait, par exemple : "L'Allemagne paye, l'Allemagne souffre, l'Allemagne récolte ce qu'elle a semé…" Ou encore : "Le calvaire qu'elle a imposé à tant d'autres nations, elle le gravit à son tour[6]." Or, pour des raisons morales, éthiques, politiques, Stig Dagerman s'interdit toute simplification, tout jugement rapide et définitif. Il refuse d'amalgamer un peuple et la somme des individus qui le composent et s'interroge du même coup sur la validité juridique et morale d'une condamnation collective. Il observe et analyse les modalités d'application de la politique instaurée par les puissances d'occupation alliées, Etats-Unis, Angleterre, France, Union Soviétique ; cette politique dite des quatre D – désarmement, dénazification, décartellisation, c'est-à-dire démantèlement des grands cartels industriels, et démocratisation. Et il essaye d'en évaluer les conséquences, idéologiques notamment. "On demandait à des Allemands qui vivaient dans des caves s'ils vivaient mieux sous Hitler et ces Allemands répondaient : oui. On demande à quelqu'un qui se noie s'il se portait mieux quand il se trouvait sur le quai et il répond : oui. Si l'on demande à quelqu'un qui n'a que deux tranches de pain par jour pour se nourrir s'il vivait mieux quand il en avait cinq, il y a fort à parier que l'on obtiendra la même réponse. Toute analyse de l'idéologie du peuple allemand en cet automne de privations […] sera entièrement fausse si elle ne réussit pas à donner simultanément une idée suffisamment corrosive du milieu et des conditions de vie que les sujets analysés se sont vus assigner[7]."

La volonté de comprendre de Stig Dagerman, de décrire "l'indescriptible" et d'appréhender dans toute sa complexité la situation qu'il découvre en Allemagne, ainsi que la réflexion qu'il conduit, opiniâtre, sur la notion et le principe même de culpabilité (individuelle, collective) – une réflexion profonde, puissante, et d'une saisissante actualité –, ne pouvaient, on le comprend, laisser Michaël Gaumnitz indifférent. A cela s'ajoute la perspective adoptée par l'écrivain : en s'aventurant directement dans les lieux et les milieux les plus divers, en se mettant à l'écoute et en relayant les paroles individuelles, les souffrances, les préoccupations et les espoirs d'Allemands de toute sorte – âges, classes sociales, niveaux de vie, sensibilités, engagements (ou indétermination) politiques, vécus pendant les années antérieures… – Stig Dagerman resitue l'Histoire à la croisée des histoires singulières et lui apporte du même coup un "supplément de sens et d'âme".

Myriam Blœdé

1 Stig Dagerman, **Notre besoin de consolation est impossible à rassasier** (1952), trad. du suédois par Philippe Bouquet, Actes Sud, 1981, p. 21.
2 Plusieurs fois primé, **L'Exil à Sedan** a notamment remporté le Prix de la critique internationale (FIPRESCI) au Festival international du film documentaire de Leipzig 2002, le Grand Prix du documentaire historique au Festival international du film d'histoire de Pessac en 2002 et le Prix de l'œuvre d'art numérique décerné en 2003 par la Scam.
3 Lors d'un entretien avec Yasmine Chouaki (*En sol majeur*, RFI, 9 novembre 2009), Michaël Gaumnitz déclarait : "Je porte en moi le crime nazi, on a ça dans la peau… mais il faut que je m'en libère !"
4 Cité par Sophie Bourdais dans *Michaël Gaumnitz, peintre de ruines*, **Télérama**, No. 3118, 21 oct. 2009.
5 A considérer sa conduite, ses prises de position et ses écrits, politiques entre autres, on ne peut suspecter Dagerman de la moindre complaisance à l'égard du régime hitlérien et de ses adeptes.
6 Extraits de documents d'actualités de l'époque, cités par Michaël Gaumnitz dans **1946, automne allemand**.
7 Stig Dagerman, **Automne allemand**, trad. du suédois par Philippe Bouquet, Actes Sud, coll. Babel, 2004, p. 22.







1946, automne allemand

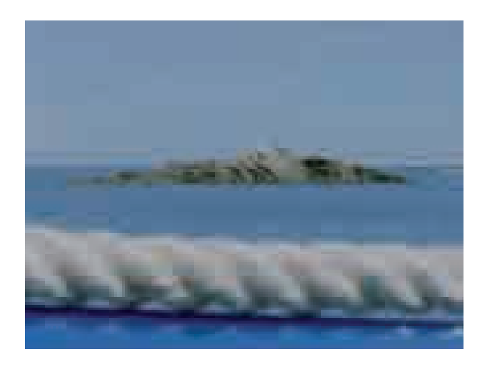
2009, 77', couleur, documentaire
réalisation : Michaël Gaumnitz
production : Amip, Ina, Arte France
participation : CNC, CR Ile-de-France, Procirep, programme Média

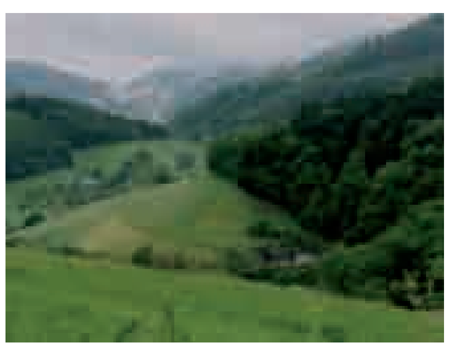
En cet automne 1946 où se tiennent les premières élections libres depuis l'avènement du IIIe Reich, Stig Dagerman, jeune écrivain et journaliste suédois, parcourt l'Allemagne en ruines. Il en rapportera **Automne allemand**, où le témoignage sur la situation matérielle et morale du pays sous-tend une réflexion forte et troublante sur l'angoisse, la haine, la culpabilité.
Le film du peintre cinéaste Michaël Gaumnitz se fonde sur ce recueil d'articles.

Qu'il sillonne les décombres, monte dans un train, pénètre dans la cave où vit une famille, suive un débat public ou assiste à un *Spruchkammersitzung* (session d'un tribunal de dénazification), le regard que porte Dagerman sur l'Allemagne de 1946 est résolument placé à *hauteur d'homme*. Aussi, dans ses reportages, l'empathie à l'égard des personnes qu'il rencontre, ce qu'il appelle "la compassion", n'est jamais sacrifiée à la rigueur de l'analyse.
Cette dimension humaine, remarquable dans son livre, est celle que Michaël Gaumnitz a privilégiée. En reconstituant le périple effectué par l'écrivain, il a voulu en effet, donner corps et visage à ceux que celui-ci avait croisés sur sa route. Par un subtil montage d'archives filmiques et radiophoniques, il a donc illustré, parfois prolongé, les propos de Dagerman – dont de larges extraits sont lus en voix off. Et, sur ce *tissu* littéraire et documentaire, il a projeté graphiquement, dessiné et animé, littéralement "imaginé" des visages. **M. B.**

De "la genèse de l'image" dans **1946, automne allemand**

Vidéo-peintre pionnier de la palette graphique dont il développe les possibilités créatives depuis 1984, Michaël Gaumnitz a obtenu de nombreux prix pour ses films d'animation et ses documentaires de création. Avec **1946, automne allemand**, il signe à nouveau une réalisation d'une grande puissance formelle. Le film se présente, en effet, comme un montage alterné de séquences exclusivement graphiques ou picturales, et de documents d'époque, cinématographiques ou photographiques, qui émanent de divers fonds d'archives (allemands, anglais, français ou américains) et qui tous ont fait l'objet d'un traitement particulier – effets de cadrage ou recadrage, zooms, balayages, colorisations partielles… et surimpressions ou inserts d'images graphiques, le plus souvent animées. "Sur des images graphiques, on écoute particulièrement bien le texte", explique Michaël Gaumnitz. Un texte qui cite de larges fragments d'**Automne allemand** de Stig Dagerman, dans lesquels s'insinuent les commentaires de quelques "actualités filmées" datant de 1945-1946.
Par ailleurs, si **1946, automne allemand** est pour l'essentiel en noir et blanc – comme le sont les documents qui le composent, restitués dans leur sécheresse et leur violence parfois –, l'introduction de lignes et d'aplats rouges, en particulier dans les séquences qui accompagnent l'évocation des tribunaux de dénazification, ou dans celles qui retracent le parcours effectué par Dagerman à travers l'Allemagne de 1946, est le moyen subtil qu'a imaginé le réalisateur pour "déployer", en arrière-plan de son film, les couleurs et le drapeau du IIIe Reich.
Du point de vue de l'écriture comme du discours filmiques cependant, l'aspect le plus remarquable de ce documentaire tient dans les visages que Michaël Gaumnitz a donnés aux personnes rencontrées par Stig Dagerman lors de son périple. Des visages qui "posent la subjectivité", explique-t-il – aussi bien celle de l'écrivain suédois que la sienne propre – et qui, du même coup, donnent un surcroît d'humanité à un documentaire qui, sans cela, aurait été "beaucoup plus dur, glacial même". Ainsi, le film comme les écrits et la pensée de Dagerman sur lesquels il se fonde parviennent à atteindre plus directement, plus profondément le spectateur.
Remarquable également, le procédé que Michaël Gaumnitz a déjà éprouvé dans ses réalisations antérieures et qui constitue en quelque sorte sa "signature" artistique – un procédé qu'il a lui-même mis au point et à propos duquel il se réfère à Van Gogh et surtout à Giacometti. Ce "moyen d'expression" consiste, grâce à l'outil informatique, à faire apparaître la "genèse de l'image", c'est-à-dire à rendre visibles toutes les étapes de sa création – la succession des traits de "crayon", des touches de "pinceau" –, avec ses errements et ses repentirs. "Dire des choses en peinture m'aide à comprendre, dit encore Gaumnitz… Je pars d'un point et ce point se développe, comme une petite graine dont on ne sait pas à l'avance ce qu'elle nous réserve – une fleur, une plante, un fruit peut-être ou un arbre (…). C'est une démarche comparable à celle de la nature… ou de l'inconscient."
Mais aussi, vis-à-vis de ce médium hautement technologique qu'est la palette graphique, "le graphisme humanise, il ramène de l'artisanat : il y a un visage, et il y a une main derrière qui dessine ce visage". M. B.





portrait / territoire

And I ride, and I ride est une référence à la chanson d'Iggy Pop The Passenger, reprise en 1993 par Rodolphe Burger sur son premier album solo Cheval-Mouvement. Dans la chanson, le *passager*, personnage errant aux abords des villes, contemple les étoiles à travers les vitres d'une voiture et nous invite à monter avec lui pour prendre la mesure de ce qui nous appartient. Dans les pas de Rodolphe Burger, c'est à un voyage similaire que nous invitent Franck Vialle et Emmanuel Abela, sur un axe est-ouest qui va de la vallée de Sainte-Marie-aux-Mines à l'île de Batz, de l'Alsace à la Bretagne. Par Sylvain Maestraggi.

Sainte-Marie-aux-Mines, c'est là que se trouve l'ancienne ferme aménagée en studio d'enregistrement où l'on assistera aux nombreuses séances de répétitions qui jalonnent le film. Mais si nous sommes invités à observer le processus d'élaboration des morceaux, le film s'attache tout autant à décrire le milieu dans lequel ce processus prend place : la campagne environnante, le paysage de la vallée vosgienne à travers laquelle sillonnent des routes tortueuses, tantôt sous la neige, tantôt éclatant d'un vert humide sous des brumes évanescentes. Paysage de vallée, replié sur lui-même, insulaire à sa manière comme l'île de Batz, formant une unité – pas tout à fait close puisque traversée par des routes, mais profondément locale : un microcosme.
Cette inscription dans une localité a son importance, comme tous les aspects géographiques du film, qu'ils soient concrets, imaginaires, musicaux ou linguistiques. C'est à travers la géographie, la manière de décrire et de relier des espaces que se dessine le portrait de Rodolphe Burger, portrait qui, si le "territoire" était un genre pictural comme le paysage, serait l'esquisse d'un territoire. Ce qui implique que celui dont on fait le portrait n'occupe pas toute la surface du cadre. Le territoire est peuplé d'autres personnages, liés chacun à un espace spécifique, et qui font eux aussi l'objet de portraits : Roger Humbert, agriculteur dans la vallée, Marie Dirou, habitante de l'île de Batz, et Freddy Koella, guitariste alsacien parti tenter sa chance aux Etats-Unis. Les voix des deux premiers ont été samplées par Rodolphe Burger et Olivier Cadiot respectivement sur les albums **On n'est pas Indiens c'est dommage** et **Hôtel Robinson** ; le film leur donne un visage, une stature. Avec leur expérience, leur force morale, leur sagesse de peu de mots, catégorique et joyeuse à la fois, ils font figures d'anciens, d'indigènes, de farouches génies des lieux. Freddy Koella, le troisième, n'apparaît pas en personne, c'est Rodolphe Burger, au volant d'une voiture au pare-brise embué par l'hiver, qui nous raconte son histoire en une longue séquence, dépliant sa vallée enneigée aux vastes dimensions du rêve américain.
Terre d'origine du blues, du folk et du rock, l'Amérique est le point d'où irradie la musique de Rodolphe Burger. Dans la vallée vosgienne où frémit l'appel de la forêt, une brève séquence de tir à la carabine semble échappée d'un roman de Jim Harrison. Ailleurs l'adjectif *fordien*, employé par Burger pour caractériser Roger Humbert, transforme en vieux cowboys les paysans de l'île de Batz. L'aventure de Freddy Koella – on pourrait presque dire la légende, ou mieux la *ballade* de Freddy Koella – bouleverse toutefois la polarité. S'il est passé en quelques mois du rang de meilleur guitariste d'Alsace à celui de musicien le plus recherché de la Nouvelle-Orléans, Koella le doit, selon Burger, à son "point de vue" sur la musique américaine, qui le distingue parmi les autochtones. En retour, la légende raconte que Freddy Koella, devenu guitariste de Bob Dylan, reconnaîtra au premier album solo de Rodolphe Burger, **Cheval-Mouvement**, une qualité sonore rivalisant avec celle de Daniel Lanois, producteur phare des années 1990, référence incontournable pour Burger à l'époque, par sa manière de traiter les voix, de décloisonner l'enregistrement en studio et de mêler nouvelles technologies et matériel *vintage*. La musique de Rodolphe Burger est comme une graine ramenée dans la poche d'un marin. Si vigoureuse qu'elle soit, il lui a fallu s'acclimater au sol étranger. Depuis les années 1960 en effet, et malgré tous les contre-exemples, la musique anglo-saxonne n'a cessé d'adresser une seule et même question à la chanson française : peut-on faire du rock en français ? On peut considérer que le territoire musical défriché par Rodolphe Burger est une réponse spécifique à cette question.

chanter en langues

Rodolphe Burger n'a jamais défini sa musique comme de la chanson française. Du temps de Kat Onoma, les chansons du groupe étaient écrites en anglais, pour la plupart par Pierre Alféri sous le pseudonyme de Thomas Lago, et déjà par Olivier Cadiot, ou empruntées à des poètes anglo-saxons comme Jack Spicer, dont le recueil **Billy the Kid** a été adapté sous forme d'album. Peu à peu sont apparues des traductions, comme la chanson **Cupid**, écrite par Alféri en français et en anglais, puis des textes en français toujours signés Thomas Lago, comme **La Chambre**. Olivier Cadiot et Pierre Alféri continueront à écrire sur les albums solos qui feront de plus en plus de place au français, Rodolphe Burger empruntant des textes par ailleurs à d'autres poètes comme Anne Portugal (**Passe / Donne**) ou Eugène Savitzkaya (**Unlimited Mariage**). Mais faire appel à des poètes ne veut pas dire mettre en musique de la poésie. Ce que Rodolphe Burger reproche à la chanson française, c'est la trop grande importance qu'elle accorde au texte au détriment de la musique. L'enjeu au contraire est de faire remonter la musique au premier plan, d'instaurer une autre relation entre texte et musique qui s'inspire de l'écoute des chansons anglo-saxonnes. Or, le paradoxe des chansons américaines ou anglaises, c'est qu'elles nous transmettent une émotion, qu'elles nous racontent des histoires, alors même que nous n'en comprenons pas toujours les paroles. Ce reflux du sens qui permet la montée de la musique exige une certaine écriture, l'invention d'une langue. Il faut se glisser dans l'idiome anglais, comme les premiers rockers français des années 1960 le faisaient en "yaourt", glossolalie inspirée des sonorités anglaises.
Selon Olivier Cadiot, les paroles d'une chanson n'ont aucune importance : "Il faut des textes comme il faut de la parole au cinéma, des dialogues dans un scénario." Pierre Alféri ajoute qu'il ne faut "pas comprendre, pas écouter",



que ce qui compte c'est "l'effet imprévisible". Tous deux s'accordent pour dire que les textes écrits pour les chansons de Burger résultent d'un bricolage d'expressions, de fragments et de citations, qu'ils cherchent une forme rythmique proche de la comptine, de la ritournelle. Pour reprendre une de leurs formules programmatiques, ils sont à la recherche d'un moteur, d'une mécanique, ou comme le dit Cadiot, d'une "boîte à outils qui tourne toute seule". La question n'est pas de produire immédiatement du sens, mais de faire naître des images par l'agencement des mots.
Leurs textes entrent, par ailleurs, dans un processus de découpage, de montage et de mixage qui tient une place essentielle dans la musique de Rodolphe Burger. Boucles, interruptions, rejets, relances, tels qu'on les entend par exemple dans Cheval-Mouvement, à l'origine un extrait du livre Futur, Ancien, Fugitif d'Olivier Cadiot, naissent de ce travail d'adaptation dans lequel le timbre et la diction jouent également une part importante. Rodolphe Burger, comme Bashung et Gainsbourg, est un chanteur à phrasé (un *crooner*). Tout autant que les mots, c'est sa voix qui nous parle. Si l'écriture préfère la coupure, l'ellipse, parfois l'ironie, à la sentimentalité, la guitare se charge du lyrisme, du courant d'énergie, les notes scintillent comme un jeu d'étoiles, puis elle gronde. Le rythme toujours ralenti, retenu, pour mieux gagner en intensité le moment venu.

le passager

Au-delà de l'écriture des paroles, la chanson américaine transporte avec elle une autre question qui traverse la musique de Rodolphe Burger : celle de la tradition. Le blues est une musique à la fois moderne et traditionnelle, qui traverse toute l'histoire de la musique pop. Ce mélange de modernité et de tradition se retrouve chez Rodolphe Burger dans l'importance qu'il accorde aux modes d'enregistrement et de production de la musique, mais aussi dans la figure qu'il incarne à la suite des grands bluesmen et autres *folksingers* : la figure du conteur.
Plusieurs chansons interprétées dans le film illustrent cette dimension du personnage : Stagger Lee et Take a Message to Mary, deux chants traditionnels américains, ainsi que Lady of Guadalupe, tiré du Billy the Kid de Jack Spicer. Trois histoires de bandits, de pénitencier, de meurtres et de vengeance qui renvoient à l'imaginaire du western. On a déjà évoqué la longue séquence où le musicien raconte la "légende" de Freddy Koella, mais le film explore encore cette veine narrative lorsqu'il nous présente Rodolphe Burger assis dans une barque sur une plage de l'île de Batz, jouant d'une sorte de banjo exotique. A la manière d'un marin, il semble alors qu'il pourrait chanter des histoires entendues aux quatre coins du monde. C'est d'ailleurs à la recherche d'histoires ou de chants traditionnels qu'il est allé avec Olivier Cadiot à la rencontre de Marie Dirou et de Roger Humbert. Les albums Hôtel Robinson et On n'est pas Indiens c'est dommage sont deux tentatives de description d'espaces : celui de l'île et celui de la vallée. A travers les enregistrements de voix et d'ambiances, chacun des morceaux s'ancre dans la vie locale tout en y incorporant des éléments de la culture américaine. Sur On n'est pas Indiens c'est dommage (dont le titre est assez éloquent) se croisent chants navajos et chants welches (la langue parlée par les habitants de la région de Sainte-Marie-aux-Mines), et la chanson C'est dans la vallée mélange le chant traditionnel américain Moonshiner avec la voix de Roger Humbert racontant la joie de vivre des fermiers vosgiens. Jouer aux Indiens est une manière d'explorer le territoire. Le microcosme de la vallée, celui de l'île, traversés par le cosmos américain révèlent leur propre immensité : l'infinité d'un détail où se réfléchit l'univers. Jeu de miroirs dans lequel l'univers est lui-même renvoyé à ce qu'il a de marginal : Indiens, bandits, poètes.
"C'est dans le détail que la beauté réside." Cette formule de Roger Humbert, rapportée par Rodolphe Burger, dit bien l'attention au local, mais peut tout autant s'appliquer à la chanson : forme brève et répétitive qui use de quelques mots pour résumer la vie entière, comme le fait Marie Dirou dans la chanson Totem et Tabou : "J'avais seize ans, j'ai rencontré un jeune homme, ça a fait *tilt*, et puis la vie a passé." La tradition dès lors n'est pas le folklore, mais un condensé de temps, une existence cristallisée dans une parole, un récit. A l'intérêt que lui voue Rodolphe Burger ne répondent ni une démarche ethnologique ni un retour au passé, mais bien plutôt une forme de relance faite de rencontres, de traductions, de reprises. C'est un mouvement qui va de l'avant et qui le conduit tout autant à prendre la relève des orchestres d'autrefois pour animer le bal du 14 juillet, comme on le voit dans le film, qu'à inventer un langage commun avec des musiciens ouzbeks. La séquence de répétition tour-

And I ride, and I ride

2009, 107', couleur, documentaire
conception : Franck Vialle, Emmanuel Abela
réalisation : Franck Vialle
production : Atopic, Le Deuxième Souffle, Aurora Films
participation : CNC, Agence culturelle d'Alsace, CR Alsace, Alsatic TV, Procirep, Angoa, Sacem

A force d'une rigueur qui longtemps l'a maintenu dans la confidentialité (au sein notamment de son groupe Kat Onoma), Rodolphe Burger a fini par trouver une place de choix dans le paysage musical français, conciliant *mainstream* et rock indépendant, folk et chanson à texte. Franck Vialle dresse un portrait patient, entre sessions d'enregistrement et *road-movie*, larges plages musicales et témoignages.

Décrire Rodolphe Burger comme le collaborateur de luxe que connaît surtout le grand public, de Bashung à Jeanne Balibar en passant par Higelin (qu'on aperçoit ici) serait bien sûr injuste. Mais serait-ce lui faire injure ? Car la rencontre lui est motrice, elle irrigue profondément style et écriture. Rencontre musicale bien sûr, avec des musiciens azéris ou un guitariste surdoué ; avec ces autres répertoires qui fondent son "americana" mondialisée (exemplaire **Lady of Guadalupe**, chanson polyglotte et comme sortie du bayou, ou le fameux **Stagger Lee** qu'on s'amuse ici d'entendre sur fond de vaches alsaciennes). Tout aussi déterminante, la vie de ces vieilles gens rencontrées par chance, du père Humbert, son voisin, à Mamie Dirou, figure de l'île de Batz, dont les voix nourrissent certains projets. Visiblement Burger aime peu parler de lui : c'est donc par réfraction qu'**And I ride, and I ride** parvient finalement à dresser le portrait d'un musicien-monde. **M. C.**

www.cnc.fr/idc

Kat Onoma comme son nom l'indique, de Philippe Poirier, 1996, 49'.
Hidden Place, de Christophe Derouet, 2007, 46'.

née à la Maison de la radio où la guitare de Burger dialogue avec les sonorités aigres des instruments ouzbeks montre avec une miraculeuse évidence comment la profondeur originelle du blues permet de s'ouvrir à d'autres horizons. A la musique comme support d'échange et de communication correspond dans les textes l'importance de la traduction. La traduction de Jack Spicer en espagnol et en français dans la chanson **Lady of Guadalupe**, la traduction de **Take a Message to Mary** en français, interprétée avec les musiciens ouzbeks, élargit le texte à des résonances nouvelles, propres à chacune des langues. Comme la traduction, les reprises, très fréquentes sur les albums du musicien – ici **The Passenger** d'Iggy Pop et **Love Will Tear us Apart** de Joy Division –, entretiennent un rapport particulier à l'original. En faisant appel à la mémoire de l'auditeur, elles en dégagent la dimension collective – et en ce sens le rapproche du chant traditionnel. Tradition, reprise et traduction ne visent pas l'original, mais jouent sur sa transmission.
Rodolphe Burger est donc non seulement un observateur des territoires qu'il traverse, mais encore un passeur. C'est en passant d'un lieu à l'autre et en faisant passer un espace musical, linguistique, dans un autre qu'il construit son propre territoire, qui est aussi le nôtre – dans la mesure où il dessine un espace commun. Une forme de nomadisme mise à rude épreuve par Roger Humbert, pour qui, comparée aux travaux des champs, la musique est un jeu dont il est douteux qu'il mérite le nom de travail. En réponse au paysan sédentaire, l'expression "musique de qualité" qui amuse tant Burger, et qui, dans la bouche de Freddy Koella sert à désigner le travail bien fait, redonne à la musique sa dignité de métier. Koella est un *sideman*, un *compagnon* dévoué à son art, qui s'efface derrière Bob Dylan et le porte en même temps. Burger, à sa manière, incarne aussi ce rôle, à travers ses nombreuses collaborations avec Higelin, Bashung, James Blood Ulmer ou Jeanne Balibar. Pour preuve, dans le film, il ne parle jamais de lui-même. Il parle des autres ou bien ce sont les autres qui parlent de lui. Face à sa silhouette de John Wayne débonnaire, **And I ride, and I ride** a su trouver la juste distance : le retrait suffisant pour permettre au monde d'entrer dans le cadre.

Sylvain Maestraggi



tendu comme un arc

Martin Verdet est graphiste indépendant depuis quinze ans, créant livres, affiches et jaquettes, principalement dans le domaine de la culture. En 2005, Il réalise son premier film, Donner le jour, sélectionné aux Etats généraux du film documentaire de Lussas et prix du Premier Geste Long aux Ecrans documentaires à Arcueil. Puis il coréalise Charles Fourier : l'illusion réelle, en 2007. A la demande de Christine Krabbe, qui organise des résidences musicales dans son manoir sur l'île de Frederiksdal au Danemark, il signe Les Archers, présenté en compétition française au FID Marseille 2009. Entretien réalisé par Martin Drouot.

Comment de graphiste en êtes-vous venu à réaliser des films ?

Martin Verdet : A la mort de ma mère dont j'étais très proche, j'ai commencé un travail sur le deuil, en photographie. 464 pages en noir et blanc, des photos numériques. Je voulais des pleines pages sans bord blanc, et je n'avais écrit qu'une phrase au début et à la fin de l'ouvrage. C'était aux photos muettes de raconter l'absence. Cette narration silencieuse par l'image était, finalement, déjà un projet de cinéma ! Avec l'argent de l'héritage de ma mère, j'ai pu payer un très bon imprimeur, un papier de rêve, et on a fini cet objet, **Lison**, en 2005 (aux Editions de l'Œil). Je n'arrivais pas à abandonner ce livre. J'ai donc voulu continuer à travailler ce sujet qui me rongeait. J'ai décidé d'en faire un film et je me suis acheté une caméra. Je ne connaissais rien au documentaire, j'essayais de me convaincre que mon sujet était : "Et après le livre..." A ce moment-là, ma compagne tombe enceinte, et je me retrouve avec un vrai sujet, sans me rendre compte de ses qualités scénaristiques innées : j'avais une date de début, une date de fin, la mort de ma mère mise en perspective avec la première naissance. **Donner le jour**, c'est neuf mois de tournage pendant lesquels je suis à la découverte, à la fois du cinéma et de cet intime-là. Je ne sais tellement pas comment filmer que je fais presque tout avec un pied en plan fixe – ce qui m'a beaucoup aidé. Je fais un premier montage, seul. Puis, la monteuse Anne Baudry, très touchée par mon travail, m'aide considérablement durant trois semaines, partant de mon montage tout en conservant son esprit. Ensuite, j'ai la chance de montrer mon livre à Alain Cavalier, qui vient voir le film à la maison. **Lison** a un succès d'estime : Christian Caujolle, Agnès Varda l'aiment aussi beaucoup. En 2008, dans un coffret incluant le film, il a été distingué dans la catégorie "Les plus beaux livres français".

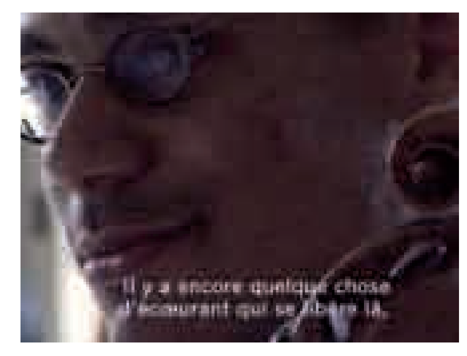
Comment êtes-vous passé d'un film si intime à un film où vous avez une position avant tout d'observateur ?

M. V. : Je ne veux plus de rapport entre mes images et mon propre intime – c'est très pesant. Entre **Donner le jour** et **Les Archers**, j'ai coréalisé un film sur le philosophe Charles Fourier : 100 minutes de la parole de Simone Debout, une philosophe très âgée que j'adore, assise, avec des lunettes qui empêchent presque de voir ses yeux ! Filmer la parole, la pensée en mouvement, était une vraie gageure. Avant ça, j'avais presque totalement abandonné le graphisme et je m'étais lancé dans un film abominable où je filmais des voitures accidentées au Mexique, en parallèle avec des photos de mon fils – une obsession très morbide... J'ai abandonné ce film en prenant conscience que je n'allais vraiment pas bien ! Christine Krabbe, que je connais depuis mon enfance, est venue me trouver au moment où je cherchais un sujet. Elle devait quitter son manoir au Danemark et voulait faire un film pour garder une trace. Il y a peu de temps, pas d'argent. Le sujet est très ouvert, une véritable carte blanche. Mon film est encore très vague, car je suis intéressé autant par la musique que par cette famille danoise au destin très romanesque. Je voulais leur faire jouer leur propre rôle. C'est en filmant que je découvre mon sujet. Pendant un an, je filme huit fois une semaine, en me concentrant sur les masterclasses et le quatuor à cordes. La famille est un thème trop bouillant et complexe. La musique s'impose... Comment la filmer ? Comment faire pour que l'image n'illustre pas le son ? Représenter des violoncellistes ou un quatuor à cordes me semblait clichés, et je pensais à la phrase d'une amie chef









opératrice : quand dans un concert la musique me passionne, je ferme les yeux. Je décide de filmer l'attention à la musique et de créer une triangulation entre l'élève, le professeur et le spectateur du film. Je veux faire confiance au son, à la force de ce qu'il véhicule. Me porter non pas sur l'origine du son, le musicien, mais sur l'attention du regard, de celui qui écoute le son. J'ai moi-même fait dix années de musique. Quand on joue, on se concentre et notre espace mental s'extrait du lieu où l'on est, il devient abstrait. L'oreille prend la place de l'œil. Je montre au début les pièces dans lesquelles travaillent les musiciens pour ensuite pouvoir créer un autre espace géométrique, celui de la concentration. Mon cadre reconstruit quatre murs sensoriels qui constituent cet espace abstrait, à l'intérieur duquel l'image, associée au son, doit toujours redynamiser la tension.

Cette abstraction est renforcée par l'utilisation des gros plans…

M. V. : Pleinement, c'est certain. Je filme en gros plan de façon instinctive, quasi obsessionnelle. J'ai monté seul la première version de la séquence du début, sur le Schubert. Je l'ai montrée à la monteuse Catherine Rascon qui m'a dit : cette scène est complète, elle campe le mystère, la découverte du rôle entre professeur et élève et surtout la dynamique entre l'image et le son, mais on ne veut plus voir la même chose dans les suivantes. J'avais 80 heures de rushes, ce que je ne ferai plus jamais. Dans **Donner le jour**, j'en avais 45, mais il y en avait seulement 3 de valables ! Là, comme j'avais appris à filmer, j'avais des images de qualité. Catherine me les a passées en accéléré, sans son, pour que je vois tous mes tics : c'était une leçon formidable, mais très douloureuse sur le moment. Avec elle, on s'est attaché à développer ce qui était singulier dans chaque leçon, que cela vienne compléter et non pas redire. Même pour montrer la maison, Catherine a été diabolique, elle m'a dit : tu as trois plans qui sont très bien et qui disent la même chose, tu choisis, je n'en veux pas deux. Aujourd'hui, dès que je vois deux plans semblables au cinéma, cela me fait sortir de la narration du film.

Malgré le tournage étalé sur un an, le passage entre les scènes garde une forte tension. Comment avez-vous procédé ?

M. V. : C'est le cheminement du titre. Le premier titre était la traduction d'une composition de Per Nørgård, **Harvest Timeless** (*Une Moisson sans saisons*). Mais une amie m'a cité cette phrase de Mahler qui m'a poursuivi pendant le tournage : "Le créateur est comme un archer qui tire dans le noir." J'opte pour le titre **Ces archers qui tirent dans le noir**. Et puis, Catherine appelle machinalement le film *Les Archers* et me raconte l'anecdote d'un professeur de violon qui faisait s'entraîner ses élèves au tir à l'arc. J'en ai moi-même fait. Dans le tir à l'arc *instinctif*, sans viseur, celui que pratique Robin des bois et qui vient des Indiens d'Amérique du Nord, on doit ressentir la justesse du geste : cela ne repose pas sur un alignement de croix, mais sur une sensation et l'ajustement de la tension. Pendant le tournage, j'étais moi-même tendu dans un coin de la pièce pen-

Les Archers

2008, 60', couleur, documentaire
réalisation : Martin Verdet
production : Z'azimut Films

Une belle propriété à Frederiksdal sur l'île de Lolland au Danemark est dédiée au travail de la musique. Sans commentaire, le film nous fait entrer *in media res* dans le processus de création. Composé en quatre temps, **Les Archers** propose d'assister aux master-classes de Ralph Kirshbaum et de Valter Despalj, au travail de création du compositeur Per Nørgård et du quatuor Kroger, tout en s'attachant à des scènes de l'intendance de la maison.

Sans début ni fin, les scènes se concentrent sur une phrase répétée, la contemplation d'un geste ou d'un visage au travail. Martin Verdet filme en gros plans les musiciens, leur bouche, leur regard, leur nuque, tournant autour d'un mystère en marche. Du jeune violoniste qui trouve la bonne phrase à force de la répéter au quatuor qui chante sans jouer d'instrument pour trouver le rythme juste, c'est à chaque fois une leçon de musique, ou comment faire exister "ce qui arrive entre les notes". Le film ne s'enferme cependant pas dans la musique, s'intéressant de plus en plus à des plans de coupe à la beauté picturale, qui deviennent le portrait vivant du petit monde qui gravite autour. Les gestes de la cuisine et du jardin entrent en écho avec le travail des archers et prennent ainsi valeur de métaphores. En pénétrant au cœur du travail, le réalisateur saisit avec une grande sensualité le jaillissement de la musique et de la grâce. **M. D.**

dant que les musiciens jouaient. Au montage, j'étais obsédé par cette idée, je ne voulais pas relâcher la tension : comment ne pas la perdre, comment ne pas la rompre en passant d'une séquence à l'autre ? Après la tension de la première leçon, on passe à la chair d'un saumon dont on arrache la peau, puis à un immense couloir qui s'ouvre sur la perspective d'une allée d'arbres d'où jaillit une étrange machine. On arrive dans le champ, sans cassure, jusqu'à l'ouvrier agricole – son visage, sa grande concentration, la minutie de ses gestes – puis à la matière brute des fruits rouges de la récolte, et de là, on retrouve dans la cuisine des pommes lavées, en gros plan. Un musicien mange une pomme en écoutant une nouvelle leçon ; il la fait tomber ; mais c'est la tension de la leçon qui prend le dessus, et nous voilà en piste pour une seconde séquence musicale.

Il y a un travail au bord de l'abstraction sur les raccords. Par exemple, quand la maîtresse des lieux coupe un chou rouge et qu'on passe au pull pourpre d'un élève. On a l'impression que la logique visuelle guide au moins autant les raccords que la logique narrative.

M. V. : On a énormément travaillé cette idée. Avec Catherine, on était maniaque sur toutes les jonctions, car cela se joue sur presque rien. Il fallait que les associations soient efficaces, jouissives et sincères. C'est une logique poétique du cinéma et non pas une association d'images symboliques. Le réalisme doit être secondaire, sinon on ne surprend plus et la tension se rompt.

Le montage a-t-il été long ?

M. V. : Il s'est étalé sur un an. Il fallait que j'éprouve la matière. J'ai appris sur ce film que ce qui a été observé au tournage – *l'esprit de l'œil qui tourne* – ne peut être transformé au montage. J'ai essayé de nombreuses choses ; il fallait parfois que j'aille au bout de mes torts, croyant que je pouvais changer ma matière. Catherine me disait que j'essayais de rendre mon film plus intelligent qu'il ne l'était alors qu'il l'était déjà bien suffisamment. Elle me disait de révéler l'esprit dans lequel j'avais tourné. Révéler l'énergie du tournage, c'est ce qui pouvait m'arriver de mieux. C'est ainsi que quelque chose de sincère et d'authentique jaillit.

Votre façon de filmer la lumière dans la maison – les couloirs vides, les fenêtres, les portes – rappelle les tableaux de Vilhelm Hammershøi, un peintre qui a beaucoup influencé Dreyer.

M. V. : Je me suis imbibé de peinture danoise avant de partir, mais là-bas, tout est comme dans la peinture d'Hammershøi ! Je ne pouvais pas faire un cadre sans penser à ce peintre.

Dans la première scène, on reste sur la leçon de musique. Par la suite, la musique s'extrait des pièces de travail pour qu'on l'entende du couloir vide, de la cuisine, comme une présence qui plane sur la maison.

M. V. : Mon désir, sous-jacent, c'était que transparaisse l'idée que la maison se vidait de ses occupants, sans en faire un ressort dramatique. Le dernier quatuor a quelque chose de fantomatique – c'est le seul plan large sur les quatre musiciens, ils réintègrent le décor. Et Christine Krabbe est à la fois la dame servante et le capitaine de cette grande maison fantôme. On a beaucoup travaillé cette silhouette. A la fin du film, on la voit qui ferme une porte, qui s'assied, puis, pour la première fois, de face devant la table redevenue petite avec un bouquet comme celui qui ouvrait le film – faisant une boucle entre les saisons – elle se pose, elle s'arrête, elle écoute – mais sont-ils toujours là ?

L'absence de tout commentaire rend le film très mystérieux. On ne sait pas avant le générique de fin qui sont ces musiciens.

M. V. : Cela m'a été reproché. Cela déconcerte parfois, demande une attention qui n'est plus de mise aujourd'hui à la télévision. Ni Arte, ni Arte Musique ne veulent du film. Le spectateur ne sait pas d'entrée qui joue quoi et pourquoi. On entend bien et on voit bien qu'il s'agit de masterclasses ou de leçons de violoncelle. Je ne voulais pas être didactique ; je voulais qu'on soit d'abord totalement perdu, parce que ce lieu est magique, puis emmener le spectateur par l'image et non pas par le commentaire. On est dans le nord de l'Europe, c'est clair dès les cinq premiers plans, pour moi ça suffit. C'est un film sur la musique et je veux d'abord que l'on écoute ; c'est un film sur le travail et je veux que l'on observe. Je ne mets pas non plus de noms sur les visages : on ne sait pas forcément que c'est Per Nørgård qui corrige sa partition – le Boulez danois d'aujourd'hui ! – mais on se rend tout de même compte que ce n'est pas n'importe qui ! C'est faire confiance à mes images, à mes personnages et non pas me reposer sur leur renommée.

Dans une scène de travail et de recherche entre Per Nørgård et son violoncelliste, le mystère vient aussi du fait qu'on voit la main du compositeur avant son visage. Filmer le monde autour – les gestes de la cuisine ou des champs – a une valeur poétique et met en valeur la dimension du travail de la musique... et du cinéma, puisque vous aussi, avec la caméra, vous êtes en quelque sorte un archer...

M. V. : Le fil conducteur qui permet de passer d'un monde à l'autre, c'est la tension. Ici tout le monde travaille, les musiciens mais aussi les spectateurs des leçons dont on sent l'attention dans l'œil. Moi, je suis en sueur dans un coin de la pièce, derrière il y a ceux qui travaillent en cuisine. C'est une ruche musicale plantée au milieu des champs agricoles. C'est pour montrer cela que je filme les visages et les mains des ouvriers ; je voulais les regarder comme les musiciens.

Avez-vous beaucoup "triché" au montage ?

M. V. : Catherine dirait : "On n'a pas triché, on a monté !" J'ai réinventé toutes les transitions, mélangé les saisons pour recomposer l'énergie propre au lieu. Mais dans les séquences de musique, j'ai toujours gardé le son direct. J'ai mis de faux spectateurs parfois, mais il y en avait toujours plus ou moins. J'ai seulement changé la musique entre les moments musicaux dans les couloirs. Toutes les scènes avec Christine sont préméditées, par contre. La dernière semaine de tournage, j'ai filmé des plans précis de Christine et de la maison qui me manquaient. Je l'avais vu couper un chou ; alors six mois après, je lui ai demandé d'en couper un, mais on n'avait pas prévu qu'elle allait le couper en trois fois ! Tous les passages quand elle ouvre les portes, descend les escaliers, lit une lettre ou cueille des jonquilles sont rejoués, mais ce sont des gestes qu'elle fait naturellement au quotidien. J'avais besoin de ses déplacements pour montrer l'espace de la maison.

Comment avez-vous travaillé le son ?

M. V. : J'étais très souvent seul au son. J'ai beaucoup retravaillé les bruits de couloir, de la maison. J'avais heureusement un ingénieur du son pour certains enregistrements du quatuor et pour la scène du pamplemousse qui n'aurait pas eu la même valeur sans cela. C'est un son riche, puissant. Je voulais que Per Nørgård épluche ce pamplemousse et le filmer comme s'il arrachait la peau d'un astre. J'avais pensé mon cadre, mais pas qu'il allait le manger ni essuyer la table ! Ce sont les cadeaux du tournage.

Vous ne parlez pas le danois. N'étiez-vous pas frustré de ne pas comprendre ce qui se disait pendant les leçons de musique ?

M. V. : C'était bien sûr une épreuve de ne pas savoir, mais en même temps, on sent l'intensité d'une séquence par son cadre et sa dynamique. Ils parlent souvent de leur "cuisine" : un fa dièse, une attaque plus forte... J'ai pu monter de nombreuses scènes sans savoir ce qu'ils disaient, en fonction de la tension. J'ai eu une très bonne surprise quand on a traduit le poème que récite Per Nørgård, mais on pouvait déjà sentir, à les voir, la solennité de ce moment. Cela fait partie de la thématique du film : on n'est pas en train d'expliquer la réalité de leurs échanges, mais on saisit la matière même, celle que crée la très grande concentration, et

que je peux ensuite faire “résonner”, littéralement, avec toute la maison et ses environs.

On ne voit jamais la flèche dans la cible, le résultat du travail. Les scènes débutent quand la leçon a déjà commencé et s’achèvent avant la fin du cours. On est dans un *progress* sans début ni fin.

M. V. : Cela vient de cette maison qui est complètement perdue dans le temps, qui semble n’avoir ni début ni fin. Elle a été construite l’année de la naissance de Mozart, en 1756. On y voit le musicien âgé, le tout jeune, tous sont constamment en recherche. C’est ce mouvement qui m’intéresse, la puissance de ce choix de vie, sans véritable début ni fin.

Comment le film a-t-il été produit ?

M. V. : Le film a été produit par Nicole Zeizig de Z’azimut Films, une petite société de production basée sur Lyon. Nicole avait vu **Donner le jour** à Lussas et m’avait dit qu’elle aurait beaucoup aimé avoir produit ce film. Elle est très intuitive, nous sommes très proches. Quand j’ai commencé à tourner, elle est venue voir mes rushes et était sûre que si je partais huit fois là-bas, je ramènerais un film. Mais on n’a touché d’argent d’aucune structure. Christine Krabbe a payé mes billets d’avion. Une fois terminé, le film n’a pas été sélectionné à la bourse à la qualité au CNC, il a fait cinq festivals, mais je sens bien que je suis en marge de pas mal de circuits documentaires. Pourtant, les gens qui m’intéressent au cinéma sont encore bien plus culottés ! Depuis deux ans, je travaille à un nouveau film. C’est comme si je recommençais à zéro, sur le fond comme sur la forme.

Comment **Les Archers** a-t-il été reçu par les musiciens ?

M. V. : La première à Copenhague s’est très bien passée, il y avait 450 personnes. Tous les musiciens ont aimé le film. Ils ont beaucoup ri. J’étais terrifié à l’idée de montrer le film à Per Nørgård qui est très impressionnant par sa culture, sa puissance et son verbe. Il me fait penser à Jean-Marie Straub. Il a été très agréablement surpris par la liberté que j’avais prise avec la narration. Il se méfie du documentaire télévisuel. Il a même composé un morceau à partir du film ! Cela lui a aussi plu que je garde la scène où on le voit se tromper – c’est son élève, Jacob, qui le reprend... Il s’est d’ailleurs rendu compte qu’on avait fait une erreur – corrigée depuis – dans la traduction d’une note de musique dans un sous-titre ; il m’a dit très gentiment que c’était comme dans la belle céramique japonaise : le défaut lui donne encore plus de prix.

Propos recueillis par Martin Drouot, août 2010







nabila et habiba

Notes sur **Lettre à ma sœur** de Habiba Djahnine, par Sadia Saïghi.

Ma première rencontre avec Habiba Djahnine remonte à 2003, année de l’Algérie en France. On est en mai à Paris, il fait beau. L’équipe de l’Espace Jemmapes clôture sa saison aux couleurs algériennes par un pique-nique sur les bords du canal où se mêlent joyeusement artistes, spectateurs et habitants du quartier. Du brouhaha ambiant et des conversations s’élève soudain un rire clair, sonore et communicatif : celui de Habiba. Un rire qui me guide jusqu’à sa table pour une discussion qui durera plus d’une heure. Au fil de celle-ci, s’esquisse alors devant moi l’image d’une jeune femme à la fois forte, volontaire et résolue, avec l’Algérie chevillée au corps. Mais pas n’importe quelle Algérie. Celle des démocrates, celle des militants et militantes pour une vie meilleure, contre la répression, la misogynie et l’obscurantisme, pour la reconnaissance des cultures de ce pays et la culture dans ce pays. Au terme de notre échange, elle m’invite aux premières Rencontres cinématographiques de Bejaïa – auxquelles j’assisterai quelques jours plus tard[1] – et m’offre son ouvrage **Outre-Mort**, publié aux éditions El Ghazali à Alger. Les Rencontres et la publication de son livre, ses deux projets de l’année 2003, son année de l’Algérie à elle ! De la lecture de son recueil de poésie aux articles d’elle ou sur elle, des Rencontres de Bejaïa aux discussions avec des amis communs, son portrait s’affine, son histoire familiale se déroule, son parcours professionnel et militant se dessine, en lien ou en parallèle avec celui de sa sœur, Nabila, son aînée, son alter ego. En vrac et dans le désordre Tizi-Alger-Constantine-Bejaïa, quelques bribes de leur parcours commun : création d’un ciné-club, premières expériences politiques, syndicales et féministes, émeutes d’octobre 1988, manifestations pour la reconnaissance de la langue et de la culture berbères, abrogation du code de la famille en 1989... Dans le même temps, les événements se précipitent, la menace islamiste se précise, Tahar Djaout, écrivain et journaliste, est assassiné en 1993. Très affectée, Habiba prend le chemin du Sud algérien pour se ressourcer, jusqu’au moment où Nabila la persuade de rentrer à Tizi pour organiser un festival : *Images et imaginaires de femmes dans le cinéma algérien*. Ce sera leur dernier projet ensemble. Après avoir échappé à deux tentatives d’assassinat, Nabila tombe sous les balles des terroristes le 15 février 1995 ; elle avait 29 ans. Un an plus tôt, elle faisait part, dans une lettre à Habiba, de son désarroi et de son impuissance face à la montée de la violence, de la répression, de la folie meurtrière qui s’emparait du pays.

Il aura fallu dix ans après ce crime odieux pour que Habiba soit en mesure de réagir, en mots et en images avec **Lettre à ma sœur,** non seulement au meurtre de Nabila, mais au deuil de toutes les familles meurtries, abandonnées, seules face à l’assassinat d’un fils, d’un mari, d’un frère ou d’une sœur, d’un ami. Et si les chiffres officiels annoncent au moins 200 000 morts durant cette guerre qui ne veut pas dire son nom, c’est compter sans les victimes bles-









sées à vie. Tout comme la famille Djahnine, qui, à elle seule, n'a pas seulement subi la perte d'une fille, mais aussi celle des parents, morts de chagrin l'un après l'autre, avant que l'un des frères ne se suicide et que d'autres ne s'exilent. Ce qui fait dire à Habiba, lors d'une interview : "Je voulais que l'on arrête de parler de cette guerre civile comme d'une tragédie collective alors que chacun d'entre nous l'a vécue à sa manière. **Lettre à ma sœur** parle des circonstances de l'assassinat de Nabila, des gens qui l'ont connue et qui, après, se sont retrouvés complètement isolés parce que cette disparition a produit de la terreur. Ce qui m'intéressait, c'était de savoir comment on survit après, de montrer comment le fascisme, et pas seulement celui des islamistes, s'immisce dans le quotidien. Aujourd'hui, on a besoin en Algérie de se regarder en face, de comprendre qui nous sommes, quel est notre devenir, de produire des images nous-mêmes, sur nous-mêmes, après avoir été bombardés durant des années par celles des autres."
Ni hommage, ni glorification posthumes, ce documentaire est avant tout un regard singulier porté sur la société algérienne, une manière de rendre compte d'un pan douloureux d'histoire, avec une œuvre personnelle et intime, un point de vue et une écriture. En ce sens, il s'inscrit dans la mouvance de précurseurs du documentaire de création, tels Azzedine Meddour, réalisateur entre autres de **Combien je vous aime** (1985), et Assia Djebar, écrivain et première réalisatrice dans un cinéma algérien de l'après-Indépendance qui se décline exclusivement au masculin, avec **La Nouba des femmes du Mont Chenoua** (1978). Depuis, d'autres femmes ont pris la caméra, encore trop peu. Parmi elles, Habiba Djahnine.

Sadia Saïghi

1 Compte-rendu de ces premières Rencontres par Sadia Saïghi dans **Images de la culture** No.17, nov. 2003, *Cinéma algérien : état des lieux*, p. 7.

Lettre à ma sœur

2006, 67', couleur, documentaire
réalisation : Habiba Djahnine
production : Momento !, Etouchane, Polygone étoilé
participation : CNC, CRRAV Nord-Pas-de-Calais, ASTV, Le Fresnoy / Studio national des arts contemporains

Nabila militait pour les droits des femmes. Dix ans après son assassinat, sa sœur Habiba revient en Kabylie rencontrer ceux qui l'ont connue, soutenue, aimée. Ce crime, comme beaucoup d'autres, a été attribué aux islamistes mais aucun coupable n'a été jugé. Comment rendre justice à Nabila ? Habiba s'y efforce en donnant la parole à ceux qui n'ont pas renoncé à vivre libres et en filmant des paysages dont la beauté sauvage est un appel à la vie.

Porté par la voix off d'Habiba s'adressant à sa sœur défunte, le film se présente d'abord comme une œuvre de sépulture. Mais la parole de la cinéaste s'efface rapidement derrière celle des témoins rencontrés au cours de ce retour au pays natal. Au-delà des femmes de sa famille, de la grand-mère et des tantes, beaucoup de femmes du village se souviennent de Nabila. Elle les réunissait pour leur parler de contraception, pour dénoncer le code de la famille qui traite la femme en éternelle mineure, pour refuser les violences anciennes et nouvelles perpétrées au nom du Coran. Parmi les femmes qu'Habiba a retrouvées en Kabylie, beaucoup ont partagé les engagements de sa sœur et vécu pendant plusieurs années avec la terreur quotidienne des assassins. Pour celles qui n'ont pas pris le chemin de l'exil, le combat a pris des formes plus discrètes mais il continue. Au moins l'espoir porté par Nabila n'a-t-il pas disparu, ce dont quelques hommes aussi portent témoignage. **E. S.**

Itchombi



émergence d'une nouvelle génération de cinéastes au togo

La production de Itchombi de Gentille Menguizani Assih signale l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes au Togo. En tournant son premier film dans un village, la réalisatrice participe à l'évolution des procédures du rituel de la circoncision. Cette démarche active se démarque de la production épisodique, mal entretenue par les pouvoirs en place au Togo. Elle s'appuie sur une petite structure de production privée qui a pu épauler le film grâce à l'action du programme Africadoc, mis en place pour former des documentaristes compétents et motivés en Afrique. Analyse et entretien avec la réalisatrice, par Michel Amarger.

L'affirmation du cinéma n'a encore rien d'évident aujourd'hui, au Togo. Même si les spectateurs sont friands d'images et d'action. Depuis l'indépendance, il n'existe aucun dispositif particulier de promotion de l'industrie du cinéma. Les soutiens qui ont permis aux réalisateurs togolais de produire, proviennent essentiellement des bailleurs de fonds du Nord. Pourtant, dans les années 1960, de nombreux reportages d'actualités sont faits et projetés avec les ciné-bus du CINEATO. Equipés de projecteurs 16 mm et d'un groupe électrogène, ils contribuent à l'engouement pour le cinéma en élargissant le public des salles. Leur nombre conséquent, entre 1960 et 1970, qui culmine à Lomé où l'on compte une quinzaine de cinémas, décline ensuite face à la concurrence de la télévision et des cassettes vidéo. Suivent des troubles sociaux qui achèvent de détourner les gens des cinémas. Aujourd'hui il subsiste moins de trois écrans dans le pays, concentrés à Lomé dont Le Togo, géré tant bien que mal par l'Etat, envahis par les productions étrangères. La majorité des images déferlent désormais du Nigeria sous la forme de DVD attractifs, vendus comme des marchandises.

Cette situation entérine les difficultés d'expression des premiers cinéastes togolais. Il faut attendre 1972 pour que Metonou Do Kokou signe le premier court métrage de fiction national, **Kouami**, une farce caustique sur les mésaventures de deux jeunes villageois qui découvrent l'exploitation et la prostitution en ville, suivi par **La Lycéenne**, 1976. Le premier long-métrage de fiction, **Kawilassi** de Kilizou Blaise Abalo, est bouclé en 1992, au terme d'une coproduction laborieuse entre le ministère de la Communication et de la Culture du Togo et le Burkina Faso où le réalisateur s'est formé au cinéma. Le film, dont le titre signifie signe avant-coureur, évoque le meurtre d'un professeur d'université par la femme qu'il a séduite, injustement accusée. Il ne sort en salle qu'en 1995. Les longs métrages de fiction restent exceptionnels et Felix Amenyo Eklu se distingue avec **La Fille de Nana Benz** (1997) : l'histoire trépidante d'une lycéenne qui va intégrer le monde agité du marché de Pote et se fait voler par une tante. Les possibilités de travail pour la télévision pour laquelle Kilizou Blaise Abalo tente d'écrire des séries en s'appuyant sur sa petite société de production, Lidaau Films Production, sont plus attractives mais peu rentables. L'espoir est de tourner vite pour faire baisser les coûts de fabrication, en se passant d'éclairages et d'accessoires grâce aux possibilités offertes par le numérique.

le documentaire en avant

Le documentaire reste le terrain de prédilection des rares cinéastes togolais. Installée en France, Anne-Laure Folly se fait connaître avec **Le Gardien des forces** (1992), consacré au vaudou, puis elle prend la défense des citoyennes d'Afrique de l'Ouest dans **Femmes aux yeux ouverts** (1994), traitant de l'excision et du mariage forcé, suivi de **Entre l'arbre et la pirogue** (1995), réflexion sur le développement qui élargit son champ d'action à d'autres pays ; elle investit notamment l'Angola pour **Les Oubliées** (1996). Sani Assouma Adjike réalise pour la télévision, **Entre terre et mer** (1995), sur les femmes qui luttent en organisant un marché parallèle. Les traditions sont défendues par Blanche Tchongolo dans **Aneho raconte** (1994), sur le culte d'une divinité dans une petite ville. D'autres se signalent par des films de sensibilisation comme Georges Manuel Nguele avec **A la rencontre des autres** (1996), sur le bilan d'une aide gouvernementale canadienne en faveur des pays du Tiers Monde, ou Ayicoe-Ghan D'Almeida avec **Aziaba** (1993), à propos d'un paysan qui prend une troisième épouse malgré la planification familiale. Exceptionnellement, un réalisateur s'engage sur le territoire expérimental lorsque Clem Clem Lawson signe **Voyage en Métropotamie** (1982), une satire sur le métro parisien. Ces initiatives éparses ne suffisent pas à étoffer l'activité du cinéma au Togo, malgré la tenue des Rencontres du cinéma et de la télévision de Lomé favorisant les échanges.

Le désir d'utiliser le cinéma comme un outil pratique, apte à montrer, dans un pays où la production reste si difficile, perdure dans les années 2000, et trouve un nouvel élan avec l'apparition du numérique. Sanvi Panou, basé en France, l'emploie pour filmer au Bénin, **Beauté grandeur nature** (2005), sur l'élection des Nanas Benz, puis **L'Amazone candidate** (2007). A l'intérieur du Togo, des petites sociétés de production naissent pour développer des sujets de commande, des courts métrages ou des séries télés à prix modique. L'une d'entre elles, Baga Images +, est animée par Batita Augustin Talakeana, un ancien militaire de la Marine, converti au cinéma. On lui doit le premier feuilleton togolais, **Yon'Taba - Les Rivales**, diffusé par CFI et les chaînes francophones, et un documentaire sur "la constitution togolaise ensanglantée", tiré d'un de ses essais. Il s'est perfectionné par une résidence d'écriture pour long métrage, organisée par Nomadis Image, en 2006, et entend profiter des possibilités suscitées par des initiatives du Nord pour intensifier la production locale. Dans cette optique, le partenariat engagé par Africadoc à travers les collections **Lumière d'Afrique**, trouve un relais efficace chez Baga Images +. La société coproduit deux films de la première collection : **Itchombi** de Gentille Menguizani Assih et **Autopsie d'une succession** réalisé par Batita Augustin Talakeana lui-même, puis **Kondona en pays Kabyé** de Luc Abaki dans la deuxième collection (cf. *Infra*).

s'impliquer dans le film

L'engagement de Gentille Menguizani Assih dans Baga Images + lui permet d'amorcer le tournage de **Itchombi**. Le travail sur l'image est pour elle une affaire concrète. Elle prend la caméra à bras le corps et assure elle-même le cadre et la prise de son. Le rituel de circoncision



Itchombi,
un film de la collection **Lumière d'Afrique**

La collection **Lumière d'Afrique** vise à favoriser la création d'images documentaires par les Africains pour témoigner des réalités du continent. Elle est issue du programme Africadoc pour soutenir l'émergence de nouveaux professionnels de l'image en Afrique sub-saharienne. Le programme Africadoc, développé en France par Ardèche Images, entreprend des actions de formation et de mise en réseau de professionnels africains dans une vingtaine de pays d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique Centrale. Il prend en compte la création et la production ainsi que la distribution et la diffusion.
La collection **Lumière d'Afrique** repose sur une charte de coproduction équitable. Elle a pour but de réunir 10 documentaires par an, réalisés par des auteurs de l'Afrique sub-saharienne, au terme d'un accord entre un producteur européen et un producteur africain. Le tournage est effectué en Afrique avec une équipe africaine, et la post-production en Europe avec le concours de stagiaires africains. La diffusion est assurée par le réseau TLSP (Télévisons locales du service public) via l'unité de programme REC (Réaction en chaîne). Après le succès de la première collection, la deuxième est en fin de production et la troisième en cours de développement.
M. A.

A lire

A propos de Africadoc :
Images de la culture, No.24, janvier 2010 :
Les Afriques documentées,
par Jean-Marie Barbe, p. 66-69,
et *Qu'est–ce que le Louma?*, p. 88-90.
www.africadoc.net

qu'elle examine au travers du film, trouve sa justification dans le conte énoncé en prologue au documentaire. Une légende évoque la rencontre d'une villageoise, égarée dans la forêt, avec des diablotins qui l'initient à la circoncision. Rentrée chez elle, elle l'apprend à son mari qui la rate, tandis qu'elle l'enseigne à d'autres. Le rituel peut être ainsi effectué par certains et pas par d'autres. Son déroulement au cours du film révèle combien les hommes du village sont soumis au rituel et se sentent obligés de le perpétuer, à la fois pour respecter les traditions mais aussi comme un moment de transition convenu et marqué dans la vie sociale.
La réalisatrice donne à voir le déroulement de la cérémonie sans masquer l'intrusion que signifie sa présence avec une caméra dans le village. "Elle nous filme avec nos bassines," s'exclament des femmes portant de l'eau au début du film. Certains hommes dégagent même le champ de la caméra pour mieux être filmés en action lorsque le jeune citadin, revenu chez lui, est accueilli par les anciens. La communauté est ainsi donnée à voir dans sa conscience et son acceptation d'un tournage. Gentille Menguizani Assih affirme sa présence et l'assume pendant les préparatifs de la cérémonie, avant d'être reléguée au second plan lors de la scène même de la circoncision vers laquelle converge le corps du film. Bousculée par les protagonistes et les témoins, la réalisatrice continue de tourner à grand peine, par-dessus les épaules, absorbée par la masse communautaire mobilisée pour l'accomplissement du rituel. Comme si le village entier intégrait le tournage en tant qu'élément évident et participatif de l'instant.
Itchombi se livre comme un regard subjectif, assorti de commentaires brefs au début et à la fin, sur un fait de société. Il nous renseigne cependant sur toutes les étapes de déroulement de la cérémonie. Des plans larges embrassent le village dans les débuts du film, devenant de plus en plus serrés lorsqu'on se rapproche du moment de la circoncision. De la préparation des boissons dévolues aux candidats, aux cortèges qu'ils doivent former pour accomplir des danses dans des costumes bigarrés successifs, jusqu'à l'épreuve finale, filmée presque en plan séquence, le film est un précieux document sur ce rituel. Le sens de la cérémonie est aussi abordé au cours des échanges de la réalisatrice avec les participants. "Un non-Solla ne peut pas avoir le courage de se faire circoncire," affirme l'un d'entre eux. Mais l'épreuve permet aussi à celui qui la subit de montrer sa bravoure et d'avoir ainsi son mot à dire, reconnu par la collectivité. Elle découle surtout du respect des ancêtres comme l'indique Gentille Menguizani Assih à la fin, en confiant : "Tu vois, quand j'étais petite fille, l'oncle de mon père me disait qu'un peuple qui oublie ses traditions est un peuple sans âme."

accompagner les changements

Mais l'ombre du Sida qui plane sur le Togo et décime ses habitants fait de la circoncision un redoutable moyen de transmettre la maladie par les couteaux employés pour l'opération. C'est ce danger qui pousse l'un des jeunes candidats, qui arrive en compagnie de la réalisatrice, à demander la désinfection des instruments coupants. Pour cela, ils apportent de l'alcool et de l'eau de Javel en provocant un débat inédit. Certains envisagent d'introduire cette étape dans le rituel, d'autres ne veulent rien changer en se conformant à la coutume et en méprisant le danger. "C'est celle qui filme, qui vous apporte tout ceci," s'indigne l'un des responsables du village. L'action de la réalisatrice est ainsi vigoureusement soulignée. Elle-même rentre volontiers dans le jeu en abordant de front le sujet. Au milieu du film, elle questionne un couple dont un fils va être circoncis, sur les précautions envisagées durant la cérémonie. La femme s'empare de la parole avec véhémence pour dénoncer les effets du Sida, s'affirmant concernée dans ses rapports sexuels avec son mari. Poussant son enquête, la réalisatrice interpelle aussi un vendeur de préservatifs qui démarche son produit en lançant : "Ce sont les chaussettes de la nuit, hein !" Son commerce provoque la colère d'un homme rétif à l'idée d'utiliser un préservatif ("porter la peau de quelqu'un pour baiser" dit-il).
Ces réactions à chaud attestent de la vitalité des échanges et aussi de la vitalité du village lui-même. On y découvre des jeunes dynamiques et braves pour affronter le rituel douloureux. Les rires et la fantaisie fusent. Les anciens décident, les jeunes s'activent. On approche le Oualo, l'autorité morale et sacrée du village, qui établit le calendrier de la cérémonie. Mais si les villageois se montrent respectueux des traditions, ils sont aussi capables d'intégrer les changements proposés durant le film. "C'est vrai que c'est difficile de faire changer les choses, mais les vieux ont fini par comprendre que pour résister au temps, le rituel de l'Itchombi doit s'adapter à l'évolution du monde," conclut Gentille Menguizani Assih. "Et depuis la fin de mon film, en pays Solla, nettoyer les couteaux fait désormais aussi partie du rituel." Cette nouvelle approche, enclenchée par un documentaire et le désir d'un jeune candidat à la circoncision, prend alors la forme d'une allégorie concrète sur la force d'adaptation de la société rurale au Togo. La caméra y prend une nouvelle vigueur grâce à l'action d'auteurs volontaires qui s'appuient sur une vision personnelle, plus affranchie des codes, pour jouer un rôle positif dans la réalité.

Michel Amarger

Itchombi









filmer pour améliorer la vie

Entretien avec Gentille Menguizani Assih.

Comment avez-vous commencé à faire du cinéma ?
G. M.A. : J'ai commencé dans des agences de communication comme technicienne audiovisuel tout en assistant des réalisateurs sur leurs projets de films. Je suis effectivement rentrée dans ce métier par le biais de la formation Africadoc et d'autres formations en technique cinématographique. J'y ai suivi des résidences d'écritures qui ont abouti à mon film.

Que pensez vous du cinéma togolais et de son évolution ?
G.M.A. : Le cinéma togolais accuse un très grand retard. Il y a très peu de productions et le marché n'est pas encore structuré. Sur le plan technique, il reste beaucoup à faire. Malheureusement il y a un manque crucial de centres de formation performants. Mais je suis persuadée que notre cinéma a un bel avenir. Il y a tellement de choses à raconter et à montrer. Les choses commencent à s'organiser. De petites boîtes de production essaient d'autofinancer les films à petit budget destinés au marché local.

Quand avez-vous décidé de réaliser Itchombi ?
G.M.A. : En 2004, quand j'ai rencontré un jeune homme qui avait les mêmes inquiétudes que moi concernant les pratiques à risque lors des initiations et qui devait se faire circoncire.

Comment s'est déroulé le travail sur le film ?
G.M.A. : La fabrication de ce film a été un long processus. Le tournage a été la partie la plus dure. Le village est difficile d'accès. Il est en principe interdit de filmer cette cérémonie et l'idée de suggérer que les vieux utilisent des désinfectants n'a pas facilité les choses. La partie post-production s'est faite en France, dans un studio d'Ardèche Images à Lussas. Ça a été assez ardu comme travail mais nous avons tiré notre épingle du jeu. J'ai travaillé avec une monteuse très compétente qui a beaucoup donné de son temps et de son énergie.

Pourquoi avoir choisi Solla comme lieu de tournage ?
G. M.A. : Je l'ai choisi parce qu'il n'y a que là que se déroule ce genre de circoncision initiatique. Dans la plupart des régions du Togo, on pratique des cérémonies d'initiation, autant pour les filles que pour les garçons. Mais celle de Solla représente l'extrême dans le sens du risque auquel elles exposent les jeunes initiés.

Avez-vous fait des repérages avant de tourner la cérémonie ?
G. M.A. : Je ne suis jamais allée sur les lieux de tournage avant. C'est un village qui reste inhabité toute l'année. Les gens ne vont là que pour l'initiation et il n'est pas permis aux étrangers d'y aller en temps ordinaire. Par contre, j'ai fait un gros travail de recherche auprès des natifs pour avoir une description très précise du déroulement du rite et des lieux.

Comment avez-vous pu préparer les gens à votre tournage ?
G. M.A. : A mon arrivée dans le village, il n'était pas question que je filme. J'ai passé deux semaines dans une famille. Je me suis intégrée au quotidien des habitants en participant aux activités ménagères (comme toutes les femmes de la communauté). Cela leur a permis de se rendre compte que je n'étais pas une étrangère venue juste pour faire un film. Je suis originaire du village voisin et j'ai été initiée moi aussi. Nous avons les mêmes principes et les mêmes croyances. A partir de là, les gens sont devenus ouverts, il y a eu beaucoup de débats. Le reste est venu tout naturellement.

Quel accueil ont-ils fait à votre projet de film ?
G. M.A. : Au départ ils étaient réticents à l'idée que cette initiation soit montrée au public étranger ; peur qu'on les traite de barbares ; mais quand ils ont su quelles étaient mes intentions, ils ont jugé qu'il était mieux de jouer le jeu et de permettre à d'autres de comprendre leur culture. Dès que le film a été fini, ils l'ont vu et ont donné leur bénédiction pour qu'il circule.

Comment le rituel de circoncision est-il pratiqué au Togo ?





Itchombi

2009, 52', couleur, documentaire
réalisation : Gentille M. Assih
production : Baga Images +, Ardèche Images production, TV Rennes 35/Rennes Cité Média
participation : CNC, Réaction en chaînes, Procirep, ministère des Affaires étrangères

Dans un village du pays Solla au Togo, se prépare la cérémonie de l'Itchombi, rituel de circoncision qui marque, pour les garçons, le passage à l'âge d'homme. La réalisatrice togolaise Gentille M. Assih suit pas à pas cette grande fête annuelle : alternant scènes prises dans les mouvements de foule et interviews de différents protagonistes, son film documente cette tradition ancestrale tout en questionnant son adaptation au monde aujourd'hui.

Itchombi ne cherche pas à tout prix à donner sens au rituel. Dans la tradition du cinéma direct, la caméra colle fiévreusement à la densité des événements, sans en donner toutes les clés. Quelle est cette "poudre noire" que les hommes du village boivent avant le début de la cérémonie ? Que signifient les danses rituelles précédant la circoncision, les costumes multicolores arborés par les jeunes garçons ? Tout se passe comme si la tradition, qui remonte "au temps où les poules avaient encore des dents", n'avait pas à être justifiée et décortiquée. Ce qu'**Itchombi** met en revanche en question, ce sont les conditions sanitaires de la circoncision. En accordant une large place aux discussions houleuses sur le bien fondé de la stérilisation des couteaux, en questionnant les participants sur les dangers du sida, le film ne remet pas en cause la tradition elle-même, mais milite pour une idée forte : "Pour résister au temps, le rituel de l'Itchombi doit s'adapter à l'évolution du monde". **D. T.**



Films retenus par la commission *Images en bibliothèques*

Dans un village du Togo, la cérémonie traditionnelle de circoncision s'annonce. Les adolescents qui vont être circoncis, sont préparés au milieu des danses, de la musique et des discussions. Tradition et modernité s'affrontent : certains, conscients des infections possibles et des risques liés au sida, veulent désinfecter les couteaux ; d'autres affirment que ce n'est pas nécessaire. L'intensité monte en même temps que l'acte de circoncision se rapproche. Les images sont alors très impressionnantes, voire angoissantes. L'obligation que ressentent les adolescents vis-à-vis de leur entourage est palpable : ils apparaissent tiraillés entre le désir de ne pas faire honte à leur famille, de ne pas faillir devant tout le village, et la crainte de la souffrance.

Florence Loiseau
(Bibliothèque de La Part-Dieu, Lyon)

G. M.A. : Presque tous les garçons sont circoncis à l'hôpital avant l'âge de trois ans, sauf chez les Sollas où il faut attendre l'âge de la puberté pour le faire sous forme d'initiation. Cette communauté est très minoritaire au Togo. Une autre partie des Sollas vit au Benin voisin et les deux groupes se retrouvent tous les deux ans pour l'initiation. Donc la circoncision en tant que rituel n'est pas une pratique répandue au Togo. Il faut néanmoins préciser que les rites initiatiques de passage à l'âge adulte existent dans presque toutes les régions du Togo. Le principe diffère d'une région à une autre. Et assez souvent, le problème d'exposition aux dangers se pose.

Le rite a-t-il beaucoup évolué depuis son apparition ?

G. M.A. : Depuis mon tournage, beaucoup de choses ont été revues dans la méthode de circoncision. Une association des natifs Sollas s'est créée et, chaque année, ils font des collectes de fonds pour fournir des produits pharmaceutiques aux initiés et pour former ceux qui circoncisent les jeunes.

Quel est le sens d'un rituel comme la circoncision pour vous ?

G. M.A. : Un rituel comme celui-là est très important dans l'éducation du jeune. Dans mon ethnie, il y aussi des cérémonies d'initiation. Les garçons apprennent la lutte traditionnelle et le rituel finit par un tournoi inter-villages. Chez les filles, c'est un apprentissage à la vie du foyer ; il n'y a pas d'excision. Je suis passée par là et ma perception de la vie a changé depuis. Selon moi les rites initiatiques aujourd'hui sont de belles occasions pour les jeunes de découvrir leur culture et de mûrir. Bien sûr, si ces pratiques sont faites dans les règles d'hygiène et sans trop de violence.

Pourquoi intervenir en proposant la désinfection des couteaux ?

G. M.A. : Pour moi, il ne s'agissait pas seulement de faire un film mais je ressentais le besoin d'attirer l'attention de nos chefs traditionnels sur le danger que peut représenter certaines pratiques lors des initiations. Proposer la désinfection du couteau était pour moi le moyen d'ouvrir le débat et de suggérer une solution possible.

Comment est vécu le Sida par la population du Togo selon vous ?

G. M.A. : Aujourd'hui, la population ne considère plus le Sida comme une maladie honteuse. Grâce aux programmes de sensibilisation, la majorité de la population a conscience de l'existence de cette maladie et ils connaissent les moyens de prévention. Les gens ont aussi appris à ne pas rejeter les malades du

Sida, ce qui fait que les séropositifs sont moins stigmatisés et bénéficient souvent du soutien de leur proches. Malgré tout, une partie de la population rurale continue à croire que cette maladie est une invention de l'Occident.

La circoncision est-elle une des causes de propagation les plus actives ?
G. M.A. : La circoncision n'est pas la principale cause. La contamination par voie sexuelle en reste la principale. Et les regroupements de communautés lors des cérémonies d'initiation sont des occasions où les jeunes s'adonnent beaucoup aux activités sexuelles.

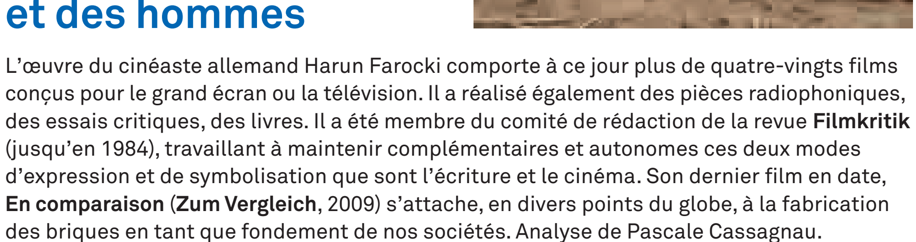
Pourquoi introduire le film par un conte ?
G. M.A. : Dans la culture africaine et plus précisément au Togo, le conte joue un rôle très important dans la transmission orale. La légende Solla existe telle que je la raconte. Elle se transmet de génération en génération. Elle m'a été contée et il donc tout naturel que je la transmette.

A qui s'adresse le commentaire de la fin ?
G. M.A. : Le commentaire s'adresse à tout le monde. Aux jeunes Sollas, aux vieux détenteurs de nos traditions, au public d'ailleurs qui découvre une culture qui s'ouvre au monde et qui accepte l'amélioration.

Pourquoi avez-vous fait le cadre et le son vous-même ?
G. M.A. : J'ai été obligée de faire le cadre et le son par la force des choses. Déjà il fallait le moins possible de personnes dans l'équipe. Pour empêcher les curieux d'affluer à la cérémonie, les dates sont décidées de façon imprévisible. J'ai été informée au dernier moment. Arrivée sur les lieux, je me suis bien rendu compte que c'était pour eux une façon de me dire qu'ils préféraient moins de monde. Alors j'ai fait comme je pouvais pour assurer le tournage.

Pour quelle raison avez-vous laissé vos questions dans les prises ?
G. M.A. : Ce n'était pas un choix, cela s'est imposé. J'étais devenu membre de la communauté. Ma caméra n'existait plus. Les gens s'adressaient à moi en tant que personne de la communauté. Les gens ont oublié la caméra, et pour moi, c'était l'idéal car la personne filmée évoluait de façon naturelle. Je n'ai rien provoqué, j'ai juste respecté la réalité qui s'imposait à moi.

Propos recueillis par Michel Amarger, mai 2010



des briques et des hommes

L'œuvre du cinéaste allemand Harun Farocki comporte à ce jour plus de quatre-vingts films conçus pour le grand écran ou la télévision. Il a réalisé également des pièces radiophoniques, des essais critiques, des livres. Il a été membre du comité de rédaction de la revue Filmkritik (jusqu'en 1984), travaillant à maintenir complémentaires et autonomes ces deux modes d'expression et de symbolisation que sont l'écriture et le cinéma. Son dernier film en date, En comparaison (Zum Vergleich, 2009) s'attache, en divers points du globe, à la fabrication des briques en tant que fondement de nos sociétés. Analyse de Pascale Cassagnau.

"*Mes films sont conçus contre le cinéma et contre la télévision.*" (Harun Farocki)

Tout le cinéma d'Harun Farocki, depuis **Tel qu'on le voit** (1986), **Images du monde et inscriptions de la guerre** (1988), **Vidéogrammes d'une révolution** (1992) ou **La Sortie des usines** (1995), jusqu'à **Œil / Machine** (2001) est consacré aux machines de vision (appareil de photo, caméras) et aux systèmes de représentation qui induisent des systèmes de reproductibilité du visible et de la visibilité (d'après les données de la vision humaine).
Son attention se porte sur la constitution des images et des sons produits par les nouvelles technologies, ainsi que sur les conditions de leur production, pour dresser une histoire audiovisuelle des sociétés contemporaines. A partir d'une analyse de l'évolution des techniques et des technologies concernant la photographie, le cinéma, la vidéo, Harun Farocki analyse la constitution des pouvoirs de l'image dans la fabrication de l'Histoire et sa capacité à retranscrire un discours politique.
Ces films étudient tous, à partir de lieux socialement constitués – l'usine, le pénitencier notamment – les techniques de surveillance et de topométrie. Engagé à mettre en exergue des niveaux de signification des images et des discours idéologiques sous-jacents, afin de les ouvrir, de les libérer, Harun Farocki conçoit bien souvent ses films comme des dispositifs de relecture, afin d'opposer aux images le moment même de la *connaissabilité*, au sens où Walter Benjamin définit le moment de leur lecture. Le cinéaste construit souvent ses films à partir d'images préexistantes – archives visuelles et sonores de réemploi, archives de télésurveillance – en constituant des corpus de "vocabulaires d'images" ou "d'archives des expressions filmiques", qu'il parcourt et interroge à la manière d'un archéologue.

Œil / Machine est construit à partir d'un fonds de documents "médiatiques", d'archives d'images qui désignent le domaine de l'imagerie militaire ainsi qu'un panorama des nouvelles avancées des programmes de traitement des images. **Œil / Machine** filme des "machines dites intelligentes" (des chaînes de robots) qui alimentent les grands récits que les sociétés contemporaines imaginent : "(...) De penser à une guerre de machines autonomes, à des guerres sans soldats, comme à des usines sans ouvriers."
Contre-Chant (2004) – remake des films de villes, selon l'auteur – poursuit sa réflexion sur les modes de représentation élaborés par les sociétés disciplinaires. Le projet consiste à analyser, à échantillonner les différents modes de représentation de la ville et de surveillance d'un territoire, à partir d'images "réelles" (prises de vue) ou de simulation (images digitales), qui constituent toutes des images opératoires, voire opérationnelles : des images de contrôle. Celles-ci désignent la ville comme une machine à habiter et à produire, soumise à la surveillance planétaire électronique.
En tant que remake du film de Walter Ruttmann, **Berlin, symphonie d'une grande ville** (1927), **Contre-Chant** s'attache à articuler six grands moments qui ponctuent une journée type de la métropole lilloise, à partir de l'échantillonnage d'images prélevées sur internet, mais aussi à partir de copies de disques durs, d'enregistrements de caméras de surveillance. Deux écrans distribuent des fragments de récit et les images de nature différente : fragments de films en noir et blanc, mangas, images de régie vidéo, imagerie numérique, convoquant des réalités disparates et des échelles de réalité contradictoires. Monté sans commentaire ni son, le film invente son propre tempo, sa propre narration.



Zum Vergleich (En comparaison)

2009, 62', couleur, documentaire
réalisation : Harun Farocki
production: Harun Farocki Filmproduktion, Navigatorfilm, ZDF, 3Sat

De l'Inde à l'Autriche, de la France au Burkina Faso, entre Suisse et Allemagne, Harun Farocki dissèque une pratique fondamentale et universelle : la fabrication des briques. A rebours de tout didactisme pesant, il pose une caméra silencieuse, attentive aux souffles des hommes et des machines, à leur rythme. La démonstration retrouve ainsi ce goût du geste qui fait de Farocki un cinéaste rare.

A Gando au Burkina Faso, étendue ocre parsemée d'arbres, faire des briques, ou plutôt construire un habitat, répond d'un artisanat collectif où la main joue le plus grand rôle. A l'extrême opposé de cette horizontalité extensive, les pays européens et leurs usines, où l'homme est, au mieux, l'agent d'un *proof test* minimal (ainsi de ces coups de maillets destinés à éprouver la cohérence de la brique), au pire, le rouage d'une plus vaste machine et un trieur de déchets, issu de populations immigrées de préférence.
Pourtant **En comparaison** ne se pose pas comme une charge nostalgique d'un faire communautaire en lien direct avec la terre, pas plus qu'il n'alerte sur le développement trop tardif de pays pauvres. Film solaire et proprement jubilatoire, plutôt se demande-t-il comment et pourquoi cette jubilation du geste rythmé, joué presque, a pu être déléguée à la machine – comment le geste répété est ainsi devenu bassement répétitif. (Les quelques intertitres sont en allemand non sous-titrés). **M.C.**

www.cnc.fr/idc
D'Harun Farocki :
Tel qu'on le voit, 1986, 70'.
Images du monde et inscriptions de la guerre, 1988, 74'.
La Vie RFA, 1989, 78'.
Vidéogrammes d'une révolution, 1992, 107'.
La Sortie des usines, 1995, 36'.
L'Expression des mains, 1997, 30'.









Dans les films d'Harun Farocki, les différents niveaux de signification des images et des discours idéologiques qui les sous-tendent sont mis en exergue par l'artiste, selon une méthode qui fait de la description et de la lecture les outils opératoires. La méthode consiste, chez lui en l'élaboration de dispositifs multimédia qui "exposent" l'analyse des images, de leur montage, déterminant dans le même mouvement une mise en archive des données visuelles. La description joue un rôle important dans son cinéma : bien souvent, l'artiste s'attache à indexer des expressions, des gestes résultant de situations de contrainte, de surveillance, de travail, d'effort. Dans **Images de prisons** (2000) et **Créateurs des mondes** de consommation (2001), ce sont les mouvements des sujets étudiés en milieu clos (la prison, le supermarché) qui deviennent les vecteurs de l'analyse de la construction sociale.
C'est également le cas de **Deep Play**, qui fut présenté à la dernière Documenta à Kassel en 2007. Il ne s'agit ici nullement de l'enregistrement d'une partie, mais de la production d'une analyse, en direct. Sur douze moniteurs, Harun Farocki expose littéralement tout un matériel vidéo qui rend compte de la finale de la coupe du monde de 2006 : modélisations, schémas, outils statistiques, extraits de séquences de caméras de surveillance du stade, outils d'analyse automatisés, vue du stade lui-même, aperçus des cabines de montage des télévisions filmant le match. La multiplication des sources vidéo hétérogènes constitue un miroir pour conduire une analyse, ainsi qu'une description très poussée de tous les éléments mis en jeu dans la captation d'un moment de sport : celle de la production de l'information.

description / comparaison

Avec **En comparaison** (2009), la comparaison, devient l'auxiliaire opératoire de la description, pour mettre ici en exergue ce qui relève de la mécanisation et du pouvoir de la mécanisation. Tel est l'objet de l'installation **Comparison via a Third** (2007, 24'), qui a précédé le film, sous un autre format et sous une autre durée. Dans cette installation polyphonique à deux écrans et au montage alterné, ainsi que dans le film, le cinéaste filme sur plusieurs continents le monde industriel ou artisanal de la fabrication des briques, ainsi que des techniques de construction d'habitations. La brique constitue un véritable objet anthropologique, porteuse en elle-même de nombreuses significations techniques, sociales, historiques, à travers l'histoire. Le film met en tension les courts-circuits historiques et techniques qui se tissent entre l'expression des relations sociales et l'expression des savoirs partagés, pour révéler les fortes disparités et différences temporelles engagées dans la fabrication des briques.
Plusieurs mouvements scandent le film : cinq séquences conduisent le spectateur de l'Afrique à l'Inde, jusqu'à la France et à l'Allemagne. Harun Farocki met en exergue les différentes modalités de fabrication, de mécanisation, d'automation dans la production des briques : ainsi, sont filmés le premier tapis roulant en activité en Inde depuis 1930, la chaîne semi-industrielle du nord de la France, installée en 1945, et la dernière usine construite en Allemagne en 2003.

Le montage parallèle alterné conduit la comparaison en images des différents types de fabrication des briques, ainsi que des différents types d'organisation économique qui sous-tendent une telle production : de la fabrication manufacturée au Burkina Faso et en Inde, à la production automatisée des briques en Europe, les séquences déclinent l'analyse des degrés d'industrialisation des sociétés traditionnelles, en cours d'industrialisation ou hautement industrialisées. Le film produit ainsi une double perspective : l'étude des techniques de fabrication et l'organisation sociale qui régit le système économique, à travers les modes de construction de l'habitat et de logement des ouvriers qui participent à la fabrication des briques. Ouvriers marocains du nord de la France parqués dans des cités-dortoirs, ouvriers à Mumbai, une école, un hôpital au Burkina Faso, constituent les différents pôles d'analyse auxquels s'attache Farocki en filmant de très près les hommes et les femmes, au plus près de la mécanique des corps et des gestes.
C'est par la description des gestes et leur comparaison, mais aussi par la comparaison des images, des plans, qu'il construit son film. Conçu sans dialogues ni commentaires – une vingtaine de sous-titres ou inserts de textes précisent parfois l'identité des lieux – le film tire sa puissance d'une analyse directe et rapprochée des situations filmées. Le son direct acquiert une place importante au sein de l'économie du film : le registre très étendu des sons liés aux différentes géographies humaines joue le rôle d'une sorte d'horloge du travail et des objets. Chaque étape de la fabrication des briques produit un son spécifique, relatif également aux différentes techniques.
C'est aussi en mettant en évidence, au fil du déroulement du film, les interstices, les images manquantes, la part d'invisible de ce qu'il filme – le processus de la comparaison implique un troisième élément évoqué dans le titre En comparaison – qu'Harun Farocki construit une véritable architecture des images et qu'il dresse une véritable anthropologie du travail humain, au moment même où il contribue à l'enregistrer.

Pascale Cassagnau



tourner la page

Notes à propos de **Vidéocartographies : Aïda, Palestine** de Till Roeskens, par Jean-Pierre Rehm.

"Il me semblait pouvoir partir de n'importe quel point de l'espace : de proche en proche, je finirais toujours par découvrir un monde." Voilà ce que l'on peut lire sur le site très fourni, *www.documentsdartistes.org/artistes/roeskens*, consacré au travail de Till Roeskens, au bas d'une photographie d'un paysage sans attraits, hormis, pauvre détail, une chaise vide tournée vers l'horizon. Son credo ? Peut-être, si l'on accepte d'y lire plutôt que l'ambition conquérante d'un découvreur d'univers, une technique du pointillé, une méthode du cheminement à petit pas. Et si l'on concède que le freine encore l'effet Achille et la Tortue qui y préside : avancer de "proche en proche", c'est assurer au lointain de demeurer à jamais hors de portée. Il n'empêche, ceci indique assez combien Roeskens privilégie la géographie, ses points, ses cartes, leurs mouvements potentiels : une dynamique horizontale.
C'est dans cette perspective qu'il a initié en 2004 à Strasbourg une suite de travaux intitulée Plans de Situation. Définition : "Basés sur l'exploration de divers fragments du monde, à l'écoute de ses habitants, les plans de situation dessinent des géographies subjectives via la parole des autres. Sous des formes variées (conférence, livre, vidéo, exposition...), ils tentent d'ouvrir les récits de situations individuelles et locales sur des questionnements plus vastes concernant nos tentatives de nous orienter, de peupler l'espace, d'y chercher un chemin."
Vidéocartographies : Aïda, Palestine (2009) appartient à ces Plans de Situation, sous une forme cinématographique. Un autre film le précédait, tourné à Creil en 2007. Un autre encore le suit, aujourd'hui abouti, tourné à Marseille dans le quartier de la Joliette en "restructuration". Preuve que Roeskens, sans se dire cinéaste, sait insister avec cet outil, sa grammaire et ses usages extensifs, à l'instar de bien des artistes qui travaillent au plus près des urgences, dans les rigueurs et les inventions qu'elles requièrent : sans piété. Mais si l'énoncé de son principe, "n'importe quel point de l'espace", vaut sur une carte d'état-major, sa pratique est moins aisée. Aïda n'est ni Creil, ni Marseille. Sévit là, près de Bethléem, comme ailleurs en Palestine, une guerre d'une espèce particulière. Le déni de citoyenneté et l'impossible liberté de circulation qui l'accompagne pour une partie de la population en sont, comme on sait, les traits légaux les plus significatifs. L'un parmi de nombreux, Aïda est un camp de réfugiés, selon l'expression consacrée, établi depuis 1950. D'un hectare de surface, il renferme plus de 3 000 âmes. C'est à l'aune de ce contexte que Till Roeskens a pris ses décisions. Choix, par exemple, d'avoir rétréci son champ d'action dans les bornes étroites d'un mètre carré, taille d'un châssis improvisé sur place. Telle restriction drastique l'a conduit à d'autres subordinations majeures, à d'autres entorses au confort de la norme.
Vidéocartographies : Aïda, Palestine tord une règle qui pèse sur le cinéma documentaire. Laquelle ? Celle qui tient à la volonté d'identifier les protagonistes, et notamment l'usage de leur voix. La voix, telle est la prescription, se doit de coïncider avec son origine, tangible, certifiée, arraisonnée : des lèvres, un visage, un corps, un nom propre, une fonction. On ferait fausse route, édicte cette loi tacite, à la laisser vaquer seule, à moins qu'elle ne soit celle du Grand Commentateur, voix omnisciente, qui va soutenir de sa science toutes les images. Du coup, le corps, dans de telles entreprises, n'apparaît nullement dans sa gloire, fût-elle opaque, il n'est que le maître par défaut d'une voix tenue en laisse. Et cet écrasement du discours sur le visible s'accentue encore lorsque les témoins sont, d'une manière ou d'une autre, des "victimes".
Quel est le motif d'une surveillance aussi policière ? C'est que, pensent ces films, il importe de rendre aux victimes leurs corps intacts. Lésées, les victimes retrouveraient leur intégrité à témoigner entières ou presque, en gros plan ou en plan américain. Le cinéma alors permettrait de restituer ce qui a été spolié, de faire émerger au plein jour ce qui avait été





Vidéocartographies : Aïda, Palestine

2009, 47', noir et blanc, documentaire
réalisation et production : Till Roeskens
participation : Batoutos, Films Flamme

Un écran blanc, sur lequel une pointe noire, par transparence, trace un dessin, ou plutôt un plan. Nul visage, pas plus de main. Seule une voix transforme ces lignes et formes géométriques en maisons, routes et barbelés. En six chapitres, Till Roeskens sollicite plusieurs habitants du camp de réfugiés d'Aïda, en Territoires palestiniens, pour dessiner leur environnement quotidien, au gré d'anecdotes édifiantes et tragiques.

Déplier dans l'espace l'histoire d'une communauté, obliger la mémoire, par le dessin, à une forme d'exhaustivité : ce simple dispositif, répété tout au long du film, renouvelle en soi l'exercice de l'entretien, et peut être une gageure formelle motivante. Mais aurait-il néanmoins tant d'impact s'il n'y était pas question de la colonisation des Territoires palestiniens par Israël ? La modélisation clandestine d'une parole, bridée, imagine-t-on sans mal, par les cartes officielles – dispositifs avérés de contrôle, de domination conceptuelle, – s'élabore sous la caméra de Till Roeskens, à une échelle non reconnue par les nomenclatures géographiques. Assombries par les drames personnels, le commerce quotidien avec l'armée ou tel mur apparu subitement en pleine rue, ces “cartes” témoignent, par leur fragilité, d'une inquiétante absence d'images. Mais leur simplicité parfois brouillonne se révèle aussi très efficace pour révéler la mécanique élémentaire de l'oppression et de la spoliation. **M. C.**



Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

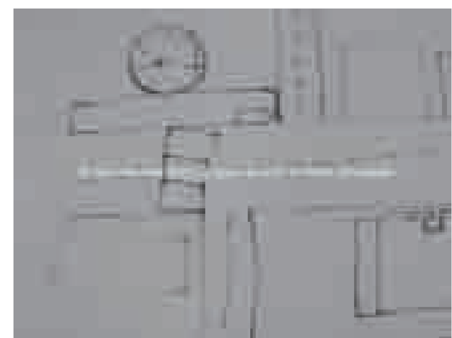
Une technique librement inspirée du Mystère Picasso de Clouzot : une caméra vidéo, un micro, un cadre de bois et des feuilles de papier collées sur ce cadre, une personne qui dessine au marqueur pendant que l'on filme le dos de la feuille où le dessin transparaît au fur et à mesure, et l'enregistrement des commentaires de cette personne. Le film est composé de six chapitres – six histoires différentes narrées par des voix dont on ne verra pas les visages – où les mêmes lieux reviennent d'un dessin à l'autre mais sous des perspectives différentes. La sobriété d'un tel dispositif mis au service de problèmes complexes permet au spectateur de les appréhender d'un œil neuf, en ménageant son espace de réflexion. Lorsqu'on demande à Till Roeskens s'il considère son film comme politique, il répond ceci : “Oui. Mais non de politique locale. La liberté fondamentale pour tout humain d'aller et venir me semble aussi urgente à réclamer ici que là-bas. J'ose considérer ces récits comme de petits actes de résistance à l'occupation, de réappropriation symbolique des lieux. L'armée israélienne continue d'imposer sa carte, à chaque nouvelle expropriation les cartes des lieux désormais interdits sont punaisées sur les arbres. Alors, oui, il s'agit de revendiquer le droit de dresser sa propre carte.”

Sylvie Astric
(Bibliothèque Publique d'Information, Paris)

effacé sous la nuit du préjudice. En bref, rendrait justice et réparerait les torts. L'intention est louable. Et l'entreprise, quoique délicate, parfois possible.

porté, disparu

Mais pourquoi semblable opération serait-elle si difficile ? Parce qu'il ne s'agit pas seulement de faire revenir le disparu, le tu, l'entravé, le meurtri, mais de le faire retourner *comme tel*. Le retour doit être autant celui du blessé que de sa blessure. Faire voir, dans un même mouvement, ce qui avait disparu, et que ça avait disparu. Découper dans le brouillard de l'invisible pour que du visible s'organise à nouveau sous nos yeux, d'une part. Et c'est une tâche malaisée. Mais elle se tient trop loin encore de l'injustice si ne s'y adjoint pas, d'autre part, au sein du visible reconquis, le maintien de son évanouissement passé, l'insistance de l'oppression qui l'a contraint. C'est cette nécessaire remontée-là, complexe, contradictoire, qui discrédite l'emploi d'une simple et univoque convocation à comparaître. Pourquoi est-ce si décisif ? Parce que nul n'est propriétaire du tort qui lui est fait. Par définition au contraire, c'est l'œuvre de l'injustice que de déposséder et d'aliéner. Si la douleur participe par force d'une identité, ce n'est alors en aucune manière d'une identité transparente, stable, qu'il peut être question au final. Car c'est la possibilité même du principe identitaire qui se trouve endolorie, abîmée, tout entière à reconsidérer[1]. Il s'agit donc moins de prétendre réparer les torts et s'inventer Zorro provisoire, que de parvenir à discerner en un sens ce que le jargon juridique nommerait “le corps du délit”. Cela exige plus que de la candeur, de la bonne volonté ou de la bonne conscience. Cela exige, loin de tout naturalisme naïf, comme Brecht l'indique dans un texte fameux, Cinq difficultés pour écrire la vérité, du courage, de l'intelligence et de la ruse. Mais il s'agit moins de vertus que de la fabrique et des marques d'un écart. Quel écart dans ***Vidéocartographies*** ? A l'inverse du geste attendu, du spectacle de la maîtrise feinte ou de la débâcle, Roeskens décide de cacher les témoins derrière leur témoignage. Que voit-on alors ? Un agencement rudimentaire : en place des plans coutumiers de visage ou de lieux, un écran blanc nous fait face. Le départ est vierge, l'écran est tout entier une page, littéralement, pauvre feuille de papier. Il n'y a pas de projection, pas de cinéma en somme, ni même de document, sinon celui qui va s'élaborer devant nous. Rien n'aura précédé, à l'image, ce que l'on va voir. Neuve donc, une image va, à la manière dont procède une voix, s'improviser devant nos yeux, avancer cahin-caha, s'ébaucher petit à petit pour consister à sa façon. Car, debout mais invisibles derrière cette étendue lumineuse, éblouie,


se tiennent tour à tour les acteurs. Ces habitants d'Aïda, ces prisonniers, femmes, enfants, hommes, racontent le quotidien de leurs déplacements dans les camps, évoquent leur lieu de vie. En fait, ils accompagnent un dessin qu'ils crayonnent devant nous, croquis élémentaire tracé d'un feutre noir apparent des deux côtés de la feuille, c'est-à-dire des deux côtés de *la frontière de l'image*.
Voilà la frontière marquée, ou plus simplement, rappelée à l'existence. Si Roeskens a souhaité filmer à Aïda, c'est qu'il y a là obstacle. Le film relaye cet obstacle, il offre sa mobilité (son possible), à l'immobilisme (à l'impossibilité), mais non pour le résorber frauduleusement, au contraire, pour l'intégrer au film. Aucune magie : nul n'a passé l'obstacle, l'écran est la frontière, qui ne disparaîtra pas plus qu'elle ne sera franchie.
Reste pourtant la possibilité de sa traversée : sa porosité. Promesse ou mime d'un franchissement plus ample, la feuille blanche laisse passer les voix et s'inscrire les traces, graffitis sur un mur en papier, fragile missive envoyée depuis l'autre côté du cahier de lumière. Si les corps des témoins sont occultés à l'image, la voix et le dessin, écriture et glose, seront leurs ambassadeurs, mais ambassadeurs, d'abord, de leur absence. C'est-à-dire non pas à leur place, mais à la place même de leur retrait forcé. Pas plus visibles que derrière les murs de leur mise en quarantaine chronique, ou dans la (relative) survisibilité médiatique, les témoins sont présents ici par délégation. La voix a quitté le corps pour laisser ses timbres, ses intonations, ses particularités d'âge, de sexe, de nombre, migrer ailleurs. Et le dessin n'est plus le prolongement du geste d'une main, il avance autonome, modeste prodige, mystère Clouzot-Picasso en petit : il fait, seul, même chichement, autorité. Si recto et verso renvoient à des incommensurables, reste que leur mince lisière se trouve partagée. Par deux gestes, de chaque côté de l'image : l'un parle et zèbre l'écran de graphes ; l'autre contemple, écoute et déchiffre, non moins actif. Il n'y a entre ces témoins et nous aucune égalité des situations, il y a en revanche, au nom de cet incommensurable et dans son cadre strict, partage d'une forme de passage. Mais *passage*, d'abord, avant toute "communication", d'une absence, d'un déficit, d'une forme en creux, d'une puissance.

à livre ouvert

Stanley Brouwn, artiste américain, tout particulièrement intéressé aux questions d'échelle, de mesures, a entrepris entre 1960 et 1964 une série intitulée This Way Brouwn. Interpellant des piétons dans la rue, il leur demande de lui dessiner sur une page de carnet le parcours du point de la ville où ils se trouvent à un autre. Ainsi a-t-il réuni une humble collection de représentations de l'espace urbain, affichant discrètement comment chacun s'y rapporte, s'y repère, se l'approprie et le met en formes, substituant à l'impersonnalité du plan officiel la figure instantanée de son expérience de "passant". Ces esquisses se situent au croisement de la carte et du dessin, au point de rencontre entre une ville et ses usages personnalisés. A la fois portraits individualisés d'un espace urbain et autoportraits griffonnés de passants, ce que Brouwn recherche sous ces tracés hâtifs, c'est la ville comme fonction-mémoire, comme image, reste, empreinte : comme vestige. Plus encore, comme vestige *signé* par ses habitants, c'est-à-dire mis en signes, mais aussi paraphé, approuvé, scellé par eux. Ces petits hiéroglyphes sur papier sont le pacte autographe passé entre un lieu et les êtres qui le hantent.
De manière similaire, mais radicalisée par le contexte, et par la forme filmique, les dessins des témoins et les récits d'*Aïda* illustrent moins une situation, qu'ils ne la signent. Autrement dit, avant de présenter un guide très spécial dans les dédales serrés du camp, avant de décliner une suite d'exemples et d'explications concrètes de la condition scandaleuse dans laquelle ces témoins sont reclus, ce film montre l'élaboration et le traçage d'une signature. *Ce faisant*, car, en effet, c'est un atelier et sa facture, comme on dit pour parler du singulier d'un style, dont nous sommes les témoins – ce faisant, ils soustraient cette production à la captivité. Or, c'est d'une production d'existence que cette signature relève. Si elle est certes la conséquence de leur enfermement, et la décrit par le menu, dans ses souffrances, dans ses obscures absurdités, dans ses astuces dérisoires et contraintes, le dispositif sommairement construit par Roeskens la retourne en un geste d'autoproduction.
Autoproduction par force incomplète, entravée, mais en cours, à l'œuvre, et dont la part absente est moins une amputation relative à leur détention que le revers, littéralement, de leur ouvrage, c'est-à-dire de leur puissance d'être. Où sont passés leurs corps ? Là, devant nos yeux, nos oreilles, à distance respectueuse. C'est leur voix, rendue à la plénitude toujours hésitante d'une entame de mélopée, de ses accidents, de sa vocation. Ce sont leurs dessins, rendus au mouvement inchoatif d'une calligraphie de ses mouvements. C'est alors que le scandale prend sa pleine ampleur, et qu'un conflit se déclare : à la signature officielle d'une loi inique s'opposent non seulement des témoignages, des récits, des documents, mais, plus décisive, la multiplicité de signatures, rebelles ne serait-ce qu'à s'entêter sans bruit à se tracer, signataires d'un livre déjà ouvert, en suspens.
"Partir de n'importe quel point de l'espace", on saisit mieux ce que cela ne signifie. Non pas vouloir aussitôt arriver ailleurs, mais le patient labeur des préparatifs d'un départ en quoi consiste, pour l'heure, l'essentiel du périple.

Jean-Pierre Rehm

1 Ceux de Primo Levi (2010), le très beau film d'Anne Barbé, fait de ces questions, entre autres, très exactement sa matière et son style même.

arrêt sur image

smoking
or not smoking

Commentaire d'un photogramme extrait du film L'Argent du charbon de Wang Bing, par Anne Brunswic.

L'histoire commence dans le désert de Mongolie intérieure, à proximité d'une mine de charbon à ciel ouvert, sur un plateau balayé par un vent de sable et de poussiers où il est bien difficile d'allumer une cigarette. Le propriétaire de la mine (à gauche avec le casque orange) vend son charbon à des artisans camionneurs qui viennent parfois de fort loin pour l'acheter. Ses affaires prospèrent : la mine qu'il a achetée il y a quelques années a déjà presque doublé de valeur. Le charbon – même de qualité médiocre – trouve facilement preneur. La position des camionneurs (au centre et à droite de l'image) est moins assurée. Leur marge bénéficiaire, amputée par les taxes, les péages, les contraventions, le prix du carburant, les repas et les nuitées sur la route, fluctue fortement en fonction des cours du charbon. Une autre variable a son importance : la qualité de la marchandise car il arrive que dans les veines superficielles, des pierres se mêlent au charbon dans une proportion importante.
Les deux chauffeurs qui se tiennent en face du propriétaire en sont à l'étape No.1 du processus : le chargement. Ou plutôt à l'étape zéro, puisque leurs camions encore vides stationnent dans une longue file d'attente avant de passer sous la pelleteuse qui remplira leurs remorques des 36 tonnes réglementaires. Ils meublent ce temps mort en parlant business avec le propriétaire : combien ça coûte une mine ? Combien ça rapporte ? Qu'en est-il des mines dites "privées"



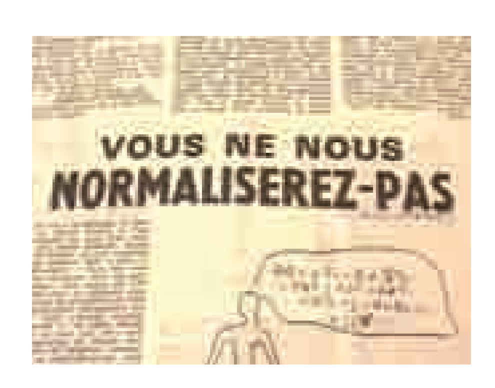
avec et sans autorisation de l'Etat ?
Le camionneur qui se tient au centre du cadre vient de courir jusqu'à son engin pour en rapporter, toujours au pas de course, un paquet de cigarettes. D'un geste nerveux, il en a tiré une qu'il a offerte au propriétaire et une autre au collègue en parka de (simili) cuir. La troisième, il la tend à l'homme qui tient la caméra.
Cela donne une image comme on ne peut en voir que dans les films documentaires : non seulement le camionneur regarde vers la caméra mais son geste s'adresse directement à celui qui, dans le cinéma de fiction, est censé ne pas exister. Hors champ, le cinéaste Wang Bing devient partie prenante de la scène. Ne seraitce qu'à titre de témoin et de narrateur, il fait partie de l'histoire. Situé dans les toutes premières minutes du film, ce plan indique une position de cinéaste et prend position dans le champ du documentaire.
Au deuxième visionnement, un détail m'a frappée : alors que les deux personnes situées dans le champ de la caméra acceptent sans parole la cigarette offerte, le cinéaste la refuse. Sans doute a-t-il ses raisons : soit qu'il ait les deux mains occupées à maîtriser sa mini-DV, soit qu'il ne soit pas fumeur, soit que cette marque de cigarettes ne lui plaise pas. Mais dans la suite du film, lorsque les hommes négocient – parfois fort longuement – le prix d'un chargement, les conditions de la vente ou le salaire des manœuvres qui vont vider les remorques, d'autres cigarettes interviennent en silence dans l'histoire, et la manière dont elles circulent semble répondre à des codes très précis.
Lorsqu'une cigarette est offerte et acceptée, cela vaut consentement : l'affaire est sur le point d'être conclue. Lorsqu'elle est refusée avec une moue de dédain, c'est signe que la négociation est dans l'impasse. Si l'autre puise alors ostensiblement dans son propre paquet, il signifie qu'un point de rupture est atteint.
A la fin du film, un degré supplémentaire est franchi lorsqu'un camionneur tire une cigarette de son paquet et se la colle aux lèvres sans en offrir une à son interlocuteur. Celui qu'il fait ainsi mine d'ignorer est un ouvrier qui réclame son dû. Pire qu'une marque de désaccord, le geste du fumeur égoïste apparaît comme une insulte.
Revenons à cette première cigarette offerte au cinéaste. Il semble que son refus dise quelque chose sur le rapport que Wang Bing entretient avec ces camionneurs, sur la distance qu'il entend maintenir. Son enquête sur le commerce du charbon le conduit à suivre de près les camionneurs et à entrer avec eux dans une certaine intimité. Il les filme à la cantine où ils acquittent au propriétaire le prix du chargement, puis il monte dans la cabine du "Vieux Meng" qui, en chemin, lui explique le système des taxes d'export de la province de Shanxi. Wang Bing le filme la nuit quand il roule sur les routes défoncées, le matin quand il téléphone pour s'enquérir des cours du charbon, et pendant les discussions qui se tiennent d'abord avec son agent commercial local puis avec le client. Il montre ses hésitations, ses tergiversations, les billets qui changent de main, qu'on compte et qu'on recompte. Après le "Vieux Meng" dont les affaires se sont en somme vite réglées, Wang Bing accompagne un autre camionneur qui doit écouler un chargement de qualité plus médiocre. Des négociations longues et heurtées le mettent aux prises avec le client – un revendeur qu'on ne trompe pas sur la marchandise – puis avec les ouvriers qu'il doit payer pour vider le camion. La seule chose qui semble intéresser tous les protagonistes – du plus riche, le propriétaire, au plus pauvre, l'ouvrier du déchargement – est le profit personnel qu'ils peuvent en tirer. Et chacun essaie de gruger autant qu'il peut son prochain, sur la qualité, la quantité, le salaire promis ou les sommes versées. Hors de l'argent, pour eux rien ne semble exister. A cette nudité de l'âme répond la nudité du paysage, désertique au début, délibérément dépouillé de tout élément de couleur locale par la suite. Car si loin qu'il soit de la mine, l'*homo economicus* ne change jamais d'univers. Jeté tout entier dans une compétition darwinienne avec tous les autres agents économiques, il transporte avec lui son désert et l'étend, de proche en proche à tout ce qu'il touche. Le film de Wang Bing témoigne de ce désert généralisé mais à une certaine distance, car si ces hommes sont bien ses compatriotes et ses contemporains, ils ne sont pas exactement ses frères. Sa cigarette, c'est avec d'autres qu'il ira la fumer. A.B.

L'Usage du monde
L'Argent du charbon

2008, 53', couleur, documentaire
réalisation : Wang Bing
production : Les Films d'Ici, Arte France, musée du Quai Branly, WIL Productions/Chine
participation : CNC, Procirep, Angoa

Personnage principal de ce film : le charbon, dont on suit le parcours de son extraction en Mongolie jusqu'au port de Tianjin en Chine du Nord. Les poids lourds écument sans discontinuer les routes pour écouler une cargaison de qualité médiocre, puis retournent à la source. Routiers, revendeurs et autres entremetteurs s'agitent sans jamais redonner substance à une économie parfaitement déshumanisée.

Là où l'on attendrait terrils et galeries creusées en profondeur, les mines à ciel ouvert de Shanxi s'étalent à perte de vue dans l'immensité désertique. Il en va de même d'un film qui aurait abandonné toute tentation herméneutique pour mieux glisser lui aussi en surface, et suivre les acteurs de la chaîne économique du charbon sans jamais tenter d'en obtenir plus que les dialogues fonctionnels d'un marchandage incessant. Pas de nom, pas de portrait ni d'approche psychologique des intervenants.
Faut-il donc y voir un déficit de méthode ? Au contraire : la présence bientôt insistante d'un négociateur, chargé de faciliter les transactions entre routiers et revendeurs, démontre que dans ce monde l'idée de substance (des choses, des êtres) le cède à leur capacité à assurer la bonne circulation des marchandises. Plus loin qu'une simple étude de cas, **L'Argent du charbon** fournit ainsi l'image exemplaire d'un monde régi par le superficiel, au détriment de toute profondeur désormais illusoire. **M. C.**



quand l'homosexualité était révolutionnaire

Le documentaire au beau titre La Révolution du désir, qu'Alessandro Avellis a réalisé en 2006, retrace l'histoire du Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR), fondé en 1971 dans la foulée de Mai 68 et du MLF, et ses liens avec des intellectuels tels Guy Hocquenghem, Françoise d'Eaubonne et René Schérer. Il est paradoxal qu'une facette aussi importante de l'histoire intellectuelle et politique française du début des années 1970 soit documentée par un Italien. Et pour rester dans le paradoxe, précisons qu'au lieu de tirer une fiction de ce documentaire, Alessandro Avellis a commencé par la fiction, Ma saison Super 8, en 2005, avant de réaliser ce documentaire un an plus tard. Entretien, par Olivier Nicklaus.

"Prolétaires de tous les pays, caressez-vous !" Tel est l'un des slogans du FHAR, fondé officiellement le 12 mars 1971. Jusque là, les revendications de Mai 68 n'avaient pas ciblé le couple. Via le MLF, les femmes, les premières, trouvent enfin le catalyseur de leur émancipation. Pressée de sortir de la clandestinité des pissotières et des revues vendues sous le manteau comme **Arcadie**, l'homosexualité va, grâce à une poignée de militants, et au départ surtout de militantes, se revendiquer en pleine lumière. Finis les "Vivons heureux, vivons cachés", place aux "Nous sommes des machines à jouir". Lesbiennes, pédés, et même transsexuels font enfin entendre leur voix. Or en quelques mois, les différences de leurs revendications finissent par les opposer plutôt que de les rassembler. Dès 1973, le FHAR aura volé en éclats. Mais dans l'intervalle, des avancées spectaculaires auront été obtenues sur la pensée de l'homosexualité. Et sera apparue une figure cruciale dans ce jeu de la vérité : Guy Hocquenghem. Réalisateur de sept courts métrages, né en Italie en 1975, et vivant à Paris depuis 2000, Alessandro Avellis, rend hommage à cette étape capitale de la vie intellectuelle et politique de la fin du XXe siècle. Mais les préoccupations politiques d'Avellis ne s'arrêtent pas là : il a aussi réalisé en 2007 le documentaire **Les Règles du Vatican**, sur la dérive réactionnaire du Vatican et l'état critique de la laïcité en Italie, et en 2008, **Transseizième**, sur la campagne électorale de la comédienne transgenre Pascale Ourbih, tête de liste des Verts pour les municipales dans le XVIe arrondissement à Paris. Depuis, Alessandro Avellis est revenu à la fiction avec **Paname**.

Tu es né et as grandi en Italie. Pourquoi es-tu venu t'installer en France ?

Alessandro Avellis : Je suis arrivé à Paris en 2000, à l'âge de 24 ans. A l'époque, le cinéma italien était particulièrement moribond. Je me disais que le système de production français pouvait s'avérer plus propice pour mes projets. Mais il y avait aussi une raison culturelle : j'ai grandi en regardant des films français comme ceux d'Eric Rohmer. Au départ, ça m'a donc paru naturel de venir ici. D'ailleurs, on me disait toujours que les premiers courts métrages que j'avais commencé à tourner en Italie avait un "style français".

C'est quoi la différence entre le style italien et le style français ?

A. A. : Le cinéma italien est resté un peu bloqué sur le néo-réalisme. On lui reproche souvent d'être un peu prisonnier de la réalité, du quotidien. Mais bon, chaque pays traîne ses casseroles. Dans les années 1990, en France, on parlait de néo-Nouvelle Vague alors qu'en Italie, on parlait de néo-néo-réalisme. Cela dit, aujourd'hui, en Italie, il y a un effort visible de construction d'histoires, ce qui le rapproche du cinéma français. Disons, pour caricaturer la différence, que le cinéma français s'attache beaucoup au scénario, au risque de ne pas suffisamment intégrer ce qui se passe sur le plateau, alors que le cinéma italien est davantage du côté de la captation documentaire. Je me souviens avoir lu un entretien de Pialat dans les années 1990 dans lequel il se plaignait de la prééminence du scénario dans le processus de financement d'un film en France. Il disait que s'il avait commencé dans les années 1990, il n'aurait jamais pu monter ses films.

En quoi les commentateurs voyaient-ils dans tes courts métrages un style français ?

A. A. : Mes premiers courts métrages ont été qualifiés de "Rohmer gay". Disons que dans mes fictions, j'essaie de dépasser le quotidien, de le réinventer, que des scènes du quotidien prennent une dimension bizarre. Par exemple, dans un film comme **La Femme d'à côté** de François Truffaut, un personnage doit donner une lettre à un autre, et on le voit, en alerte, chercher de gauche à droite, dans la foule, le destinataire de la lettre. Là, Truffaut prend son point de départ dans le quotidien mais le transforme en cinéma. Alors que dans le cinéma italien, on verrait juste le premier personnage donner la lettre au deuxième. Mise ainsi en scène, cette lettre devient très mystérieuse et importante, le spectateur se demande quel peut bien être son contenu.

Comment t'es-tu intéressé au FHAR ?

A. A. : J'ai commencé par rencontrer des militants de l'époque, en particulier le cinéaste Lionel Soukaz, qui m'a beaucoup parlé de Guy Hocquenghem. De fil en aiguille, j'ai eu l'occasion de rencontrer le philosophe René Schérer, de voir les films de Carole Roussopoulos. J'étais de plus en plus intrigué par la figure de Guy Hocquenghem. Pour moi, il est davantage qu'un militant homosexuel flamboyant : il est carrément un philosophe. Il a été formé par René Schérer qui a été en quelque sorte son pygmalion. Puis, Hocquenghem a développé toute une philosophie sur l'homosexualité, sur les rapports entre homosexualité et hétérosexualité. Deleuze le respectait, le considérait comme un vrai philosophe. Au moment où Deleuze et Guattari publient **L'Anti-Œdipe** en 1972, Hocquenghem remet en cause lui aussi le concept freudien de complexe d'Œdipe. Selon lui, contrairement à l'idée reçue, l'homosexualité n'est pas forcément la recherche du même que soi, mais peut, au contraire, être recherche d'altérité. Il a toujours été très sensible à la figure de l'étranger, de l'immigrant.

Y avait-il un mouvement comparable au FHAR dans l'Italie de l'époque ?

A. A. : Oui, et j'en fais écho dans le film. Cela dit, l'Italie a toujours été plus rétrograde que la France sur la question de l'homosexualité, l'une des raisons étant sans doute la présence du Vatican sur le sol italien. C'est l'un des motifs







qui m'ont poussé à venir m'installer en France. Ensuite, on ne peut pas dire que l'élection de Berlusconi m'ait encouragé à rentrer en Italie…

Comment es-tu passé de la curiosité sur le FHAR à la décision d'en faire un film ?
A. A. : Je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas de film qui témoignait de cette époque, ni même de livre. C'était passé un peu sous silence alors que ça me paraissait être crucial comme moment pour la vie intellectuelle et politique française. Très vite, j'ai commencé à chercher des financements pour le film de fiction par lequel j'ai d'abord abordé le sujet, qui devait s'appeler à l'époque Les Machines désirantes, en référence à Guattari et Deleuze. Je n'ai pas réuni un financement énorme mais je me suis dit que pour rendre compte d'une époque aussi libertaire, ce n'était pas incohérent de me lancer dans un tournage disons un peu anarchique.

En général, on commence plutôt par faire un documentaire puis on en tire une fiction. Pourquoi as-tu commencé par la fiction ?
A. A. : Au départ, je n'aimais pas trop les documentaires ! Je ne m'étais pas tellement intéressé à cette forme qu'on voit peu en Italie, en tout cas pas autant qu'en France, surtout il y a dix ans. Et puis même au niveau international, le statut du documentaire a changé ces dix dernières années avec les films de Michael Moore ou Le Cauchemar de Darwin par exemple. Comme Ma saison Super 8 a fait beaucoup de festivals, j'ai participé à pas mal de débats après le film, et on me posait toujours énormément de questions sur Guy Hocquenghem. Je me suis rendu compte qu'il y avait une telle curiosité sur lui en particulier, et sur le FHAR en général, qu'il y avait matière à réaliser un documentaire. Encore une fois, il y avait peu de choses disponibles sur ce sujet, et elles étaient très éparpillées. Beaucoup de militants de l'époque étaient morts du sida. C'était très difficile de bien comprendre cette histoire. Mais plus je prenais conscience de la difficulté, plus il me semblait nécessaire de le faire. Une sorte de devoir de mémoire, que j'avais un peu commencé avec la fiction, et que je pouvais terminer avec le documentaire.

Comment s'est passé le tournage ?
A. A. : Une fois que j'ai identifié cette nécessité, c'est allé très vite. Le film s'est fait en un an, du début de l'écriture à la première projection. J'ai commencé par aller filmer Carole Roussopoulos en Suisse, qui est morte il y a quelques mois. Son témoignage était crucial. D'autant que la quasi-totalité des images d'époque que j'utilise dans le documentaire provient de son film FHAR tourné en 1971, presque par hasard. Elle était là, parce qu'à l'origine, ce sont des réunions féministes qui se sont "spécialisées" si on peut dire sur la question homosexuelle – d'abord l'homosexualité féminine, puis l'homosexualité masculine. Historiquement, c'est inouï. Et non seulement Carole était là, mais elle était là avec la caméra que lui avait conseillé d'acheter Jean Genet quelques années plus tôt, et elle a filmé ce qu'elle voyait et entendait. Les images dont on dispose aujourd'hui ont été tournées à l'université de Vincennes qui était une université un peu expérimentale après Mai 68, à laquelle ont participé Guy Hocquenghem, René Schérer, etc. Par la suite, Carole a fait une carrière de documentariste exceptionnelle. En tout cas, sur le FHAR, il n'y a quasiment qu'elle qui a filmé. Et j'aime beaucoup sa parole, très libre, très intelligente. Après avoir obtenu son témoignage, j'ai eu le sentiment d'avoir un pilier majeur de mon documentaire. Ensuite, j'ai retrouvé des images de Guy Hocquenghem : pareil, un grand bonheur car c'est très rare, ce n'était pas gagné.

Oui, parce qu'à l'époque, il y avait moins de caméras qu'aujourd'hui, et aussi parce qu'il n'était pas une figure aussi médiatique que ça.
A. A. : Oui, mais après son coming-out dans le Nouvel Observateur en janvier 1972, auquel sa mère répondra une semaine plus tard, il a été beaucoup plus connu. Il était souvent invité à la radio, et même à la télévision. Mais je n'ai pas pu avoir accès à ces archives-là car elles coûtaient trop cher. J'ai eu la chance que Carole, en revanche, me fasse un prix accessible. Ensuite, Hocquenghem était quand même connu pour ses articles dans Libération, pour ses livres qui étaient parfois pamphlétaires et

La Révolution du désir 1970 : la libération homosexuelle

2007, 78', couleur, documentaire
conception : Alessandro Avellis, Gabriele Ferluga
réalisation : Alessandro Avellis
production : Hystérie Prod, Les Films du Contraire

Pour retracer l'histoire du FHAR, Front homosexuel d'action révolutionnaire, Alessandro Avellis fait appel aux figures proches du mouvement, comme la cinéaste Carole Roussopoulos, le philosophe René Schérer ou la photographe Catherine Deudon. Des jeunes du mouvement des Panthères roses complètent ce film patchwork et révèlent la survivance du travail militant des deux personnalités fondatrices, Guy Hocquenghem et Françoise d'Eaubonne.

Le FHAR est créé en 1971 par un groupe de femmes menées par Françoise d'Eaubonne, chassées de la revue homophile **Arcadie**. Elles sont rapidement rejointes par des hommes, et Guy Hocquenghem en devient le charismatique leader. Contrairement à la plupart des mouvements actuels, le FHAR ne cherche pas une normalisation, mais déclare avec fierté la différence des homosexuels. Si la question du contrôle de son corps rapproche le FHAR du MLF (le droit à l'avortement, par exemple), sa lutte s'inscrit avant tout dans une vision anti-bourgeoise : "femmes, arabes, ouvriers et homosexuels" mènent le même combat. Le mouvement se fait entendre en perturbant une émission radio sur le thème de l'homosexualité (mars 1971), puis dans le journal gauchiste **Tout !** (avril 1971) et dans la revue **Recherches** ("Trois milliards de pervers", mars 1973). Mais les femmes, trop minoritaires, créent de leur côté les Gouines rouges, et Guy Hocquenghem poursuivra le combat à travers romans, essais et journalisme. **M. D.**









donc faisaient pas mal parler d'eux, en particulier **Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary**, sur les nouveaux philosophes qu'il trouvait un peu trop branchés et trop médiatiques pour être crédibles. Après sa mort, il y a eu une exposition au Centre Pompidou.

Aujourd'hui, trouves-tu le discours du FHAR toujours pertinent ? Comment trouves-tu qu'il a vieilli ?

A. A. : Le FHAR était constitué d'une minorité de Parisiens libérés, alors que la grande majorité des gays et des lesbiennes de l'époque vivaient cachés, voire s'obligeaient encore à se marier. Les membres du FHAR étaient des révolutionnaires sortis des mouvements libertaires, anarchistes, communistes, de Mai 68... Ils étaient très politisés. Aujourd'hui, si on généralise, on pourrait presque dire que c'est l'opposé : c'est presque difficile de trouver des homos en rébellion contre l'ordre établi. Etre homo reste pourtant toujours une différence par rapport au fait d'être hétéro et de ne jamais se poser aucune question sur sa sexualité, sur son identité, sur ses désirs. Je trouve que c'est dommage de ne pas en profiter pour essayer de voir la vie différemment. Je ne dis pas qu'il ne faut pas avoir envie de se marier et d'avoir des enfants. Mais aujourd'hui, les homos sont caricaturaux, s'alignent sur des clichés. A l'époque du FHAR, dans l'idée de revendiquer son homosexualité, il y avait aussi l'idée d'apporter un plus à la société. Pour faire un parallèle, on voit comment les Blacks ont fait évoluer la mentalité américaine jusqu'à ce qu'un président black soit élu. Alors que la communauté homosexuelle a cessé de remettre en cause le conformisme pour s'enfermer dans une autre norme. Bon, heureusement, de l'autre côté, il y a eu l'apparition d'un mouvement queer, qu'on voit un peu dans le documentaire à travers les Panthères roses, un groupuscule politique. Le queer, c'est une façon de ne pas mettre de barrière entre les sexualités, de rester ouvert, de faire circuler le désir. En cela, on rejoint les revendications du FHAR de désintégrer les barrières. Et ils reprennent le travail du FHAR sur une question telle que la transsexualité : il y a un travail concret à faire d'éveil des mentalités, de facilitation des opérations, des procédures administratives, etc.

D'ailleurs, tu as filmé la comédienne transgenre Pascale Ourbih, candidate des Verts aux élections municipales en mars 2008 dans le 16ème arrondissement parisien...

A. A. : J'ai suivi Pascale en campagne sur les marchés du XVIe. Elle n'était d'ailleurs pas la seule. J'ai vu comment les différents candidats prenaient d'assaut les marchés. C'est là que tu vois que la politique est un marché, au sens littéral ! Pascale connaissait tout le monde. Sur le fond, si j'ai voulu filmer ça, c'est toujours autour de la même idée : "Le sexe, c'est politique". Pascale s'intéresse beaucoup aux personnes âgées et aux logements qui sont deux problèmes majeurs de ce quartier.

Et tu as aussi tourné un film en Italie sur le Vatican. Quel était ce projet ?

A. A. : C'était l'époque de la loi sur le Pacs à l'Italienne. Donc l'idée, c'était de suivre les manifestations qui s'opposaient à ce projet. C'était l'époque à laquelle le centre-gauche de Romano Prodi était au gouvernement, entre les deux phases de la gouvernance de Berlusconi. Le Pacs était dans leur programme. Mais une grande partie du centre (enfin, de la coalition de centre-gauche), puis la droite, puis le Vatican, ont commencé une politique de propagande contre ce projet. Le fond du problème, évidemment, c'est que le Vatican ne voulait pas d'une loi pareille en Italie. L'Etat italien est censé avoir pris ses distances avec la religion catholique, mais pourtant, il y a encore des crucifix dans les tribunaux, dans les salles de classe des écoles publiques. Or, même le Portugal a voté le mariage gay !

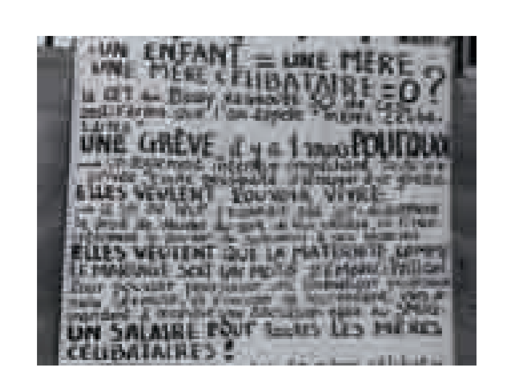
Où en es-tu de tes projets de fiction ?

A. A. : Il y a deux ans, j'ai tourné pendant un an, sans scénario, un film qui s'appelle **Paname** et qui évoque un ménage à trois... Et là, je viens tout juste de déposer un nouveau projet à la commission d'aide à l'écriture du CNC.

Propos recueillis par Olivier Nicklaus, août 2010

www.cnc.fr/idc

Le FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire), 1971, 25', et d'autres films de Carole Roussopoulos.
Voir aussi **Images de la culture** No.20, dossier *Femmes en mouvements*.
Dieu merci je suis lesbienne, de Laurie Colbert et Dominique Cardona, 1992, 55'.
Le Jeu de l'oie du Professeur Poilibus, de Franssou Prenant, 2007, 150'.
Cf. **Images de la culture** No.24, p. 9-11.



retour sur image
filles mères en grève illimitée

A 23 ans, pour dénoncer la situation des jeunes mères célibataires, Claude Jourde découvre à la fois le militantisme au sein du MLF et le cinéma dont elle s'approprie peu à peu le langage. Depuis **Les Enfants du gouvernement**, terminé en 1974, elle poursuit de film en film son combat pour les droits des femmes. Entretien, par Eva Ségal.



Qu'est-ce qui vous a amenée à faire votre premier film, **Les Enfants du gouvernement** ?

Claude Jourde : Beaucoup de hasards. En 1968, pour des raisons familiales, je suis restée à côté du mouvement. Quand, en 1969, je suis arrivée à Paris pour faire mes études de linguistique à la fac de Vincennes, je n'étais pas liée aux mouvements féministes ni aux mouvements politiques. Pour financer mes études, j'ai trouvé un poste de surveillante d'internat et c'est comme ça que je me suis retrouvée au collège technique du Plessis-Robinson. J'avais alors 23 ans. J'ignorais que ce collège accueillait des jeunes filles enceintes, âgées de 13 à 16 ans. A l'époque l'avortement était interdit et ces gamines étaient contraintes de mener leur grossesse dans des conditions matérielles et morales épouvantables. La plupart avaient été victimes de viols. J'ai alerté les journaux et frappé à toutes les portes pour dénoncer cette situation.

C'est comme ça que vous avez rencontré des cinéastes ?

C. J. : En fait je suis allée au Secours Rouge, et c'est de là que j'ai été orientée vers Delphine Seyrig qui était engagée dans le Mouvement de Libération des Femmes. Le GREC (Groupe de recherches et d'essais cinématographiques) dirigé par Pierre Braunberger qui était alors très actif m'a répondu en proposant de tourner un film en 16 mm ; l'époque de la vidéo n'avait pas encore commencé.

Vous n'aviez reçu aucune formation de cinéaste. Comment vous êtes-vous emparée de la technique ?

C. J. : J'ai été aidée par une équipe professionnelle, un cameraman, un preneur de son et un machiniste. Quant au scénario, si on peut vraiment parler de scénario, il est sorti naturellement de l'activité militante féministe qui était alors foisonnante. L'idée de départ était de recueillir les témoignages de ces jeunes filles du Plessis-Robinson et de filmer les manifestations qui se déroulaient en même temps pour le droit à l'avortement et à la contraception. C'est en luttant pour ces jeunes filles mineures que je suis entrée dans le militantisme MLF sur l'avortement, la contraception et le viol, mais en restant toujours à l'écart des querelles de parti. Je cherchais surtout à obtenir des résultats.

Pour vous, le cinéma était donc un moyen parmi d'autres pour faire bouger les choses ?

C. J. : Son côté artistique, je l'ai découvert par la suite, surtout au montage. Comme j'ai d'emblée, presque d'instinct, refusé toute voix off, cela a amené un long travail de montage. En fait, je ne voulais pas imposer une voix qui surplomberait la parole de ces jeunes filles. Elles avaient besoin d'exprimer elles-mêmes leurs revendications et leur colère. Face à la caméra, elles ont parlé très spontanément, notamment dans la séquence tournée au collège où elles racontent leurs conditions lamentables d'études. A l'époque, l'administration avait créé deux collèges-internats pour ces filles enceintes, celui du Plessis-Robinson et un autre dans le sud, près de Talence, ce qui était très insuffisant. L'enseignement qu'elles y recevaient était vraiment minimal, très en-dessous de leurs capacités. Comme si le gouvernement leur accordait la grâce de les scolariser malgré tout. Des centaines d'autres filles se retrouvaient chaque année expulsées du système scolaire et renvoyées dans leurs familles, alors que nombre d'entre elles y avaient subi des viols.

La présence des trois hommes qui vous entouraient sur le tournage ne les a pas gênées ?

C. J. : Non, elles avaient tellement à dire et elles se sentaient soutenues par la mobilisation militante des femmes. Le fait que le MLF ait organisé la grève du collège avec occupation les avait mises en confiance. Elles savaient que ces interviews étaient destinées à les aider

Les Enfants du gouvernement

1974, 40', noir et blanc, documentaire
réalisation : Claude Lefèvre-Jourde
production : Grec
participation : Iskra, Département cinéma de Censier

En 1970, les très jeunes mères célibataires ne sont pas rares. Stigmatisées par la société, souvent rejetées par leur famille et leur établissement scolaire, elles tombent sous la coupe d'institutions qui les culpabilisent et les infantilisent. Celles qui osent témoigner dans ce film revendiquent des droits et se rebellent contre un appareil d'Etat qui, tout en interdisant l'avortement, les met sous tutelle et leur ôte toute liberté de choisir.

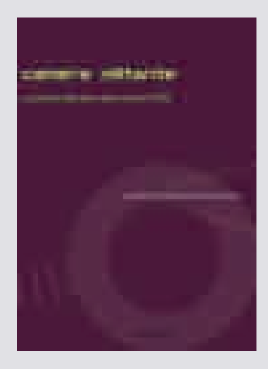
En explorant trois lieux, une famille, un collège technique et un "foyer maternel", ce film militant conduit une enquête sur la situation sociale et morale des jeunes mères célibataires. Il prend le parti de leur donner directement et généreusement la parole. Deux sœurs de 14 et 15 ans vivent avec leurs parents. L'une a obtenu la garde de son bébé, l'autre non. En face d'elles se dresse l'Assistance publique qui, jugeant inapte cette famille de prolétaires, tente de lui retirer ses enfants. Au CET du Plessis-Robinson, les élèves enceintes réclament, au lieu de vagues cours de repassage, un enseignement sérieux, adapté à leurs capacités. Bientôt jetées à la rue sans formation, comment pourront-elles assumer leurs responsabilités ? Le foyer maternel révèle une autre facette de cette entreprise de relégation. On y rencontre une jeune femme à l'intelligence lumineuse qui dénonce une seconde souffrance qui s'ajoute à la misère, la solitude morale des parias. **E. S.**



Caméra militante, un livre-DVD paru aux éditions MétisPresses (Genève) en 2010, en hommage à la cinéaste Carole Roussopoulous (1945-2009).

Tout au long de sa carrière cinématographique Carole Roussopoulos fut la caméra insatiablement engagée des minorités diverses qui demeurent comme l'angle aveugle de notre société. Ce fut d'abord les femmes, les pionnières du MLF, "un mouvement joyeux où tout était imagination", puis celles et ceux qui, privés de la possibilité d'écrire leur histoire sur la page blanche, l'ont inscrite dans la marge : minorités sexuelles, ouvriers, personnes âgées, malades en fin de vie, victimes de violences sexuelles, toxicomanes, détenus, sans papiers, etc. Son parcours commence dans le Paris en ébullition de la fin des années 1960 où elle rencontre Paul Roussopoulos, réfugié de la Grèce des Colonels, physicien et peintre. Avec celui qui deviendra son compagnon de vie et le père de ses deux enfants, elle fonde le groupe Vidéo Out à Paris, en 1970. Munie d'un portapack Sony, la première vidéo portative, elle filme, en prise direct avec l'événement, les luttes des femmes, des homosexuels, des ouvrières de Lip, des prostituées lyonnaises. En 1982, elle fonde avec Delphine Seyrig et Ioana Wieder le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, premier centre d'archives audiovisuelles consacré à l'histoire et à la mémoire des femmes. Le travail de Carole Roussopoulos ouvre donc le cinéma documentaire à la captation directe et pure de la réalité sociétale. La focale, telle un spectateur attentif et silencieux, arpente les territoires marginaux de nos sociétés à la rencontre d'une vie dont le défaut est de se tenir à l'écart des discours dominants. Elle introduit la subversion dans l'image en livrant au regard ce qui précisément s'en est toujours vu exclu. Pionnière d'un genre qu'elle fonde, elle laisse sa caméra enregistrer les gestes, les visages, les regards et les voix de ceux et celles qui croisent son champ, sans jamais contaminer leur présence brute par des commentaires – car rien ne justifie à ses yeux de recourir à une voix qui ne proviendrait pas de la bouche de l'un de ses personnages. Cette approche fait de ses films un véritable travail d'exploration, aussi bien dans la prise de vue que dans le montage. Aux gens qu'elle filme, Carole Roussopoulos dit : "Mes images vous appartiennent !" Cette revendication révèle sa position unique de pionnière, qui amènera à une profonde et véritable révolution du regard.

"*On ne revoit pas aujourd'hui les vidéos de Carole Roussopoulos, réalisées sur la lame des années 1970, sans frissonner à un moment ou à un autre. Quarante ans plus tard, leur charge d'émotion reste intacte. On vibre toujours autant devant ces visages rayonnants qui se relaient devant la caméra pour clamer leur révolte. Les formules cinglantes, les expressions joyeuses, les idées futées fusent à jet continu. En toute liberté. Voilà ce qui fait mouche : cette pluie de paroles sans frein. Free sons garantis sur toute la ligne. Nouveauté d'une approche du réel par l'image qui décrète la primauté du son comme détecteur de vérité. Du coup, fruit de ce renversement : inventions à tous les étages – durée des plans, mouvements de caméra, formes de discours, non montage. Nouvelles mises en forme pour nouvelles formes de lutte. Chaque bande (on préfère dire bande plutôt que film) est un coup d'éclat où brillent autant le brio d'un talent personnel que les feux d'une époque pétrie d'insurrections.*" (Jean-Paul Fargier, extrait de **Caméra militante**).



Caméra militante, une sélection de six films de Carole Roussopoulos et un livre de 132 p. avec les contributions de Nicole Brenez, Jean-Paul Fargier, François Bovier et Hélène Fleckinger.
Contact : www.metispresses.ch

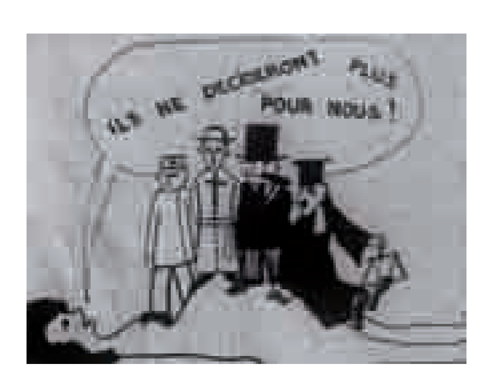
et non à les piéger. La jeune femme que j'interviewe à la fin, Geneviève, est un cas assez à part. Plus âgée et plus mûre que les autres, elle avait déjà réfléchi sur la maternité. Elle aborde un sujet tabou qui est l'accouchement sous X et la possibilité de donner son enfant à adopter. Elle a fait ce choix pour son deuxième enfant (qui avait été conçu avec un autre père que le premier et dans des conditions assez dramatiques) afin qu'il soit élevé dans des conditions meilleures que celles qu'elle pouvait elle-même assurer.

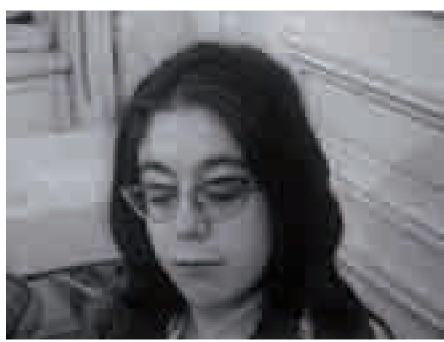
Dans votre film, on voit deux jeunes filles visionner à la table de montage leurs propres interviews. Pourquoi avez-vous mis en place ce dispositif *réflexif* ?

C. J. : Les deux sœurs étaient curieuses de voir ce qu'était un tournage et un montage, et je trouvais intéressant de les faire participer à l'expérience du montage où je faisais moi-même mes premiers pas. L'une était élève au collège du Plessis-Robinson, l'autre était logée dans un "hôtel maternel" ; je tenais donc, en partant de leur famille, les deux lieux essentiels du film.

D'où vous est venue l'idée du titre ?

C. J. : Alors que j'étais surveillante d'internat, une mère est venue avec sa fille. Elle était furieuse de la situation dans laquelle était sa fille, furieuse contre tout le monde et contre moi en particulier puisqu'à ce moment-là je représentais l'institution. Elle m'a dit : "Il ne faut pas que vous preniez nos enfants pour les enfants du gouvernement !" Ce titre met l'accent sur l'ambiguïté des services sociaux. D'un côté, l'abandon de l'enfant était stigmatisé, de l'autre, il était encouragé puisque ces mineures étaient réputées incapables d'élever leurs enfants. Dans la plupart des cas, on ne savait pas si l'option de l'abandon avait été choisie par la jeune fille ou par ses parents. Cette situation totalement contradictoire et insupportable se reflète dans le film. L'attitude des services d'aide sociale, et particulièrement de la DASS, m'a paru terrifiante. J'ai été invitée à cette époque dans le magazine **Aujourd'hui Madame** et confrontée avec la secrétaire d'Etat à l'action sociale ; c'était sous le gouvernement Pompidou.





On s'est rudement bagarrées en direct. Malheureusement, il semble que cette émission qui date de la fin février 1972 ait disparu des archives de l'INA. Si quelqu'un pouvait la retrouver !

Les choses ont changé à partir de 1974 sous la présidence de Giscard d'Estaing ?

C.J. : Oui, mais en 1972, le discours officiel était à vomir. La contraception avait été autorisée seulement en 1967, assortie de restrictions pour les mineures. L'information était inexistante et les mères n'ayant pas connu la pilule avaient beaucoup de peine à en parler à leurs filles. Les plaintes pour viol étaient rares et les condamnations, quand il y en avait, étaient dérisoires. Beaucoup de femmes mouraient encore du fait des avortements clandestins, beaucoup d'autres en gardaient des séquelles toute leur vie. Les curetages à l'hôpital se faisaient souvent sans anesthésie.

Quel rôle jouaient les "hôtels maternels" dans le dispositif officiel d'aide ?

C.J. : Ils ont été créés au XIXe siècle pour fournir un logement et une assistance aux mères sans ressources, et ils ont perduré avec cet esprit d'institution charitable paternaliste. La surveillance y était très forte. Geneviève, à la fin de mon film, en témoigne. Pour le prix de son entretien au foyer de l'Armée du Salut, elle doit verser 60 % de son salaire, sans droit de sortir le soir. L'ambiance de relégation et de honte qui y régnait provoquait beaucoup de disputes entre les pensionnaires. Comme le dit Geneviève, c'est "l'éternelle histoire des victimes qui se déchirent entre elles".

Votre film a-t-il, comme vous l'espériez, fait bouger les choses ?

C.J. : En tout cas, il a provoqué des débats et il a certainement contribué à la lutte en faveur de la liberté de l'avortement. Il a été projeté au festival de Grenoble, bien qu'il n'ait pas figuré dans la sélection officielle, et il a obtenu un prix. Mais il n'a jamais été diffusé à la télévision. Jean Frapat s'y est intéressé dans une série télévisée qui s'appelait **Réalité-Fiction** où le matériau documentaire était réélaboré dans le cadre d'une fiction. Evidemment, ce passage à la fiction gommait les personnes et leurs paroles, ce qui me paraît un peu pervers.

N'est-ce pas ce qu'a fait Claire Simon, entre autres pour respecter l'anonymat des visiteuses du planning familial, dans son film **Les Bureaux de Dieu** ?

C. J. : Les questions d'éthique se posaient à l'époque dans des termes très différents. Par exemple, lorsque Geneviève nous parle, sa fille âgée de trois ou quatre ans est présente. L'espace était très exigu, misérable ; matériellement c'était difficile d'éviter que l'enfant assiste à l'entretien, mais surtout nous n'y avons pas pensé. Aujourd'hui, quand je regarde cette séquence, je me dis que, bien sûr, pour la petite Rachel ça a dû être très dur d'entendre sa mère dire que le second enfant abandonné connaîtrait sans doute un meilleur sort. Cela devait réveiller la peur d'être elle-même abandonnée. On la voit réagir aux propos de sa mère mais, à l'époque, nous étions dans une forme d'urgence, d'indignation, qui fait que ça nous a échappé. Pour ce qui concerne cette petite fille, les choses ont heureusement bien tourné par la suite : dix ans plus tard, son père a pu s'occuper de son éducation. Je suis restée en contact avec les personnes du film pendant une vingtaine d'années, ensuite, ça s'est effiloché. J'aimerais beaucoup retrouver Geneviève. Après ce film, j'ai été aspirée par la spirale du MLF.

Mais vous avez-vous continué à faire des films.

C.J. : Oui. Je crois que c'est au moment du montage que je suis vraiment entrée dans le cinéma. Chris Marker nous a prêté généreusement une table de montage pendant plusieurs mois, ensuite j'ai été accueillie à l'université de Paris-3. Pendant le tournage, j'avais été très entourée par les militantes du MLF et les cinéastes du GREC, mais au montage, je me suis retrouvée presque seule, aidée seulement par une amie cinéaste, Josée Constantin. C'est là que j'ai fait véritablement mon apprentissage du cinéma. Au début des années 1980, j'ai proposé à la première chaîne de réaliser un film sur Charles-André Julien, historien qui a été un des premiers militants anticolonialistes à lutter pour l'indépendance du peuple algérien. Malheureusement, on n'a pas voulu m'en confier la réalisation, le film réalisé par Jean-Noël Roy, est sorti sous le titre : **Charles-André Julien, mémoire d'un anti-conformiste**. J'en étais officiellement productrice, ce qui ne voulait pas dire grand chose. C'est dur de ne pas avoir un rôle direct dans un tournage et d'être exclue d'un montage.
Quelques années plus tard, j'ai proposé au Centre audiovisuel Simone de Beauvoir de tourner un film sur les femmes islandaises. Je me suis rendue en Islande pour le repérage : malheureusement, faute de moyens financiers, il n'y a pas eu de suite. Ensuite, j'ai fait un film sur les femmes travaillant dans les coopératives, **Question de temps**. Il s'agissait de savoir si le fait de travailler en coopérative permettait aux femmes d'avoir un statut plus juste.
Mais mon travail le plus significatif, c'est le film sur les mutilations sexuelles que j'ai réalisé en Afrique au début des années 2000, **Notre Refus**. J'ai eu la chance de travailler avec une excellente directrice photo, Anne Galland. Malheureusement, ce film a été refusé partout. Peut-être n'aurais-je pas dû l'appeler **Notre Refus** ? *(rires)*.
Beaucoup de temps s'est écoulé entre mes différents films, beaucoup sont restés dans les tiroirs et je ne me considère pas, à proprement parler, comme une cinéaste de profession. Mon métier, depuis de nombreuses années consiste à enseigner l'audiovisuel à l'Ecole d'architecture de Normandie. Mais je voudrais retourner en Guinée et en Ethiopie afin de revoir les personnes qui ont participé au film, il y a une dizaine d'années. Je voudrais montrer les progrès accomplis sur cette question de l'excision et des mutilations sexuelles.

Etiez-vous en contact avec les autres féministes qui faisaient des films ?

C. J. : Oui, ce que j'ai fait est très peu en comparaison de ce qu'ont fait en vidéo Delphine Seyrig, Ioana Wieder, Carole Roussopoulos... J'ai fait partie un moment du collectif Les muses s'amusent. J'étais bien intégrée dans ce mouvement de la vidéo militante où il y avait de très fortes personnalités. Aujourd'hui, j'aimerais bien continuer, y compris en allant du côté de la fiction. J'aimerais beaucoup, par exemple, adapter le roman de Jules Verne, **Les Enfants du capitaine Grant**. Vous voyez, cela nous entraîne loin du documentaire et de la lutte des femmes !

Propos recueillis par Eva Ségal, août 2010

l'envers du désordre

Entretien avec la chef opératrice Diane Baratier, qui a réalisé pour la collection **Cinéma, de notre temps**, un drôle et émouvant **Portrait de mon père, Jacques Baratier**.
L'occasion de revenir plus en détail sur la filmographie du cinéaste, décédé à l'automne 2009.
Par Sylvain Maestraggi.

L'œuvre de Jacques Baratier est un continent méconnu, un archipel d'une dizaine de longs métrages et d'une vingtaine de documentaires, en attente d'être exploré. De dix ans l'aîné des enfants terribles de la Nouvelle Vague (exception faite de Rohmer dont il est quasi contemporain), Jacques Baratier n'obtiendra jamais les faveurs des **Cahiers du cinéma**. La foule d'acteurs, de poètes, d'écrivains, de musiciens, d'amis en tout genre qui a participé à ses films n'a d'égal que son isolement dans le paysage du cinéma français d'après-guerre. Ce n'est peut-être qu'aujourd'hui, passées les tendances et les querelles esthétiques, que ses films peuvent enfin nous apparaître dans leur singulière vivacité.
"Le cinéma de Jacques Baratier est comme un brasier," écrivit Bernadette Lafont en 1978. Inclassables, ses films plongent leurs racines dans la peinture, la poésie, le surréalisme et l'esprit déjanté de Saint-Germain-des-Prés – celui de Vian et de Cocteau, animé par la soif de liberté et le refus du sérieux. Qu'il filme le Quartier latin et ses indigènes dans **Désordre** (1948), le monde arabe dans **Goha** (1958) ou les terrains vagues et les bidonvilles de la banlieue parisienne dans **La Poupée** (1962) et **La Ville bidon** (1975), Jacques Baratier saisit chaque fois à travers le prisme de la mise en scène une réalité fragile, évanescente, qui donne à ses films une valeur exceptionnelle de témoignage. N'appartenant à aucun genre, privilégiant la forme du divertissement, son œuvre frappe par sa fantaisie, son audace et son étrange beauté. Quelque temps avant sa disparition, en novembre 2009 à l'âge de 91 ans, sa fille Diane Baratier, chef opératrice attitrée d'Eric Rohmer depuis **L'Arbre, le maire et la médiathèque** (1993), lui a consacré un portrait pour la série **Cinéma, de notre temps**. En attendant la rétrospective de son œuvre prévue début 2011 à la Cinémathèque française, elle revient ici sur le parcours et la filmographie de ce cinéaste atypique, libre et visionnaire.

Tout en étant très méthodique dans la présentation de l'œuvre et de la personnalité de votre père, ce portrait, parsemé d'imprévus et d'accidents, a des airs de film de famille. Comment en êtes-vous arrivée à cette forme ?

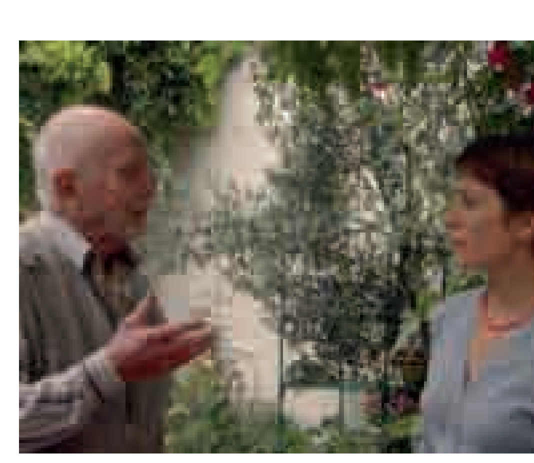
Diane Baratier : En 2006, après **Les Amours d'Astrée et de Céladon** d'Eric Rohmer, j'allais tourner de temps en temps avec mon père qui travaillait sur une nouvelle version de son film **Désordre**, intitulée **Le Beau Désordre**. Jusque-là j'avais très peu travaillé avec lui, et je l'ai trouvé tellement drôle que j'ai eu envie de faire un film pour montrer à mes frères et sœurs comment il se comportait lors des tournages, sa volonté de tout diriger, d'indiquer le moindre geste, d'annoncer les répliques. Un jour où il interviewait Jean-Baptiste Thierrée, qui a joué dans trois de ses films, j'ai décidé de laisser tourner la caméra entre les prises, et c'est de là qu'est née l'idée du portrait. André S. Labarthe, qui dirige la collection **Cinéma, de notre temps**, voulait produire un film sur mon père depuis longtemps. Il m'a proposé de mettre en avant la relation père-fille, ce qui n'avait jamais été fait pour la série. J'ai donc orienté l'écriture du projet dans cette direction et j'ai demandé à l'acteur Andy Gillet, qui avait joué dans ***Astrée et Céladon***, de venir en renfort pour nous filmer, mon père et moi.

Il y a dans ce portrait deux films qui se confondent, le vôtre et celui sur lequel il est en train de travailler.

D. B. : Nous étions en train de tourner **Le Beau Désordre**, que mon père n'a pas pu finir, et que je termine actuellement pour lui. Je voulais montrer mon père au travail tout en m'inscrivant dans le style de la série, qui veut qu'on réalise le film à la manière du cinéaste auquel on s'intéresse. On le voit donc tourner des séquences avec moi, diriger sa monteuse et comme il n'y a pas de comédiens dans ce film, je lui ai demandé de faire lire un poème à Andy. J'ai appliqué le système D, comme lui l'a toujours







fait pour ses propres films. L'idée était de montrer comment il arrivait à faire des films avec presque rien. Au montage, Jean-Pierre Bloc et moi avons décidé de ne pas suivre de ligne narrative ou chronologique, mais d'entretenir un certain désordre qui est aussi une forme de liberté. Mon père a toujours été obsédé par l'ordre tout en semant un désordre sans limites autour de lui.

Votre père est tellement directif que vous devez parfois ruser avec lui.

D. B. : Il travaillait pour moi le matin, et l'après-midi je travaillais pour lui, mais les choses se sont vite mélangées. On voit bien dans le film que chacun essaie d'obtenir de l'autre ce qu'il veut, quitte à mentir un peu. Chacun tire dans son sens, mais pas forcément dans la même direction. Cela avec beaucoup d'amour, de tendresse et d'humour surtout de la part de mon père. Ce portrait est peut-être avant tout l'histoire d'une profonde affection entre une fille et son père.

En 1947, il réalise Désordre, un document exceptionnel sur Saint-Germain-des-Prés qui réunit les personnalités de l'époque (Cocteau, Vian, Gréco). Quelle est l'histoire de ce film et de ses différentes versions ?

D. B. : C'est un film sur la *faune* de Saint-Germain-des-Prés et l'atmosphère intellectuelle au moment de la Libération. Mon père voulait faire un film sur ses amis et parler des gens qu'il admirait. Il a toujours eu beaucoup d'admiration pour les autres, particulièrement pour les écrivains et les poètes. Il a écrit Désordre avec Gabriel Pomerand, un poète lettriste qui joue son propre rôle dans le film. Mais le film a été interdit à cause du commentaire et des dialogues de Pomerand, jugés scandaleux à l'époque. Par ailleurs, mon père trouvait le film inabouti, il n'avait pas pu tourner dans les conditions voulues. En 1967, vingt ans plus tard, il a décidé de refaire Désordre et cela a donné Désordre à 20 ans, ce qui peut aussi se comprendre comme "le désordre a 20 ans". Avec le soutien d'Anatole Dauman, il a repris certaines images de 1947 auxquelles il a ajouté des images du Saint-Germain-des-Prés des années 1960, pour montrer comment le quartier avait évolué. Cela donne un documentaire d'une heure… dont il n'était pas satisfait non plus ! Il trouvait le résultat un peu bâtard. Une heure c'était trop court pour une sortie en salle, et surtout il n'avait pas parlé de tous ses amis. Il manquait des personnages, des poètes qui avaient été importants à l'époque, dont certains sont oubliés aujourd'hui. Il a donc décidé de reprendre le film en 2002, qui s'intitule cette fois-ci : Le Beau Désordre.

Loin du discours nostalgique de ceux qu'il interroge, dans Désordre à 20 ans, votre père pose un regard attentif sur la jeunesse de 1967 : les adolescents errants, la mode, les nouvelles danses, les spectacles de Marc'O avec Bulle Ogier et Pierre Clementi.

D. B. : Il a toujours été curieux de son époque. Quand il observe Saint-Germain-des-Prés ce n'est donc pas avec nostalgie. Dans Le Beau Désordre, où il se met lui-même en scène, on le voit filmer le Saint-Germain d'aujourd'hui avec des jeunes de 20 ans. Il s'est toujours intéressé à ce qui se passait autour de lui. En revanche, il y a un esprit Saint-Germain auquel il voulait rester fidèle. La Libération a été un moment extraordinaire, une véritable explosion de liberté. Beaucoup de ceux qui s'étaient engagés dans la Résistance s'étaient battus pour une société plus libre, plus égalitaire, mais ils ont été écartés à la Libération, on leur a demandé de rendre les armes et de rentrer chez eux. Dans ce quartier en particulier, se sont retrouvés des gens qui, déçus par la tournure des événements, cherchaient à s'exprimer par d'autres moyens.

Cet esprit libertaire se retrouve dans des films comme La Poupée ou La Ville bidon, qui sont de véritables satires du pouvoir. Lorsque vous l'interrogez sur cette dimension politique, il semble esquiver la réponse.

D. B. : Une des difficultés que j'ai rencontrée pour faire ce film, c'est que mon père n'a jamais voulu répondre à mes questions. Il détestait être enfermé dans une définition, il n'a jamais voulu dire un mot ni sur son travail avec les comédiens ni sur son travail avec les écrivains, exception faite d'Audiberti. Si on abordait des idées plus générales comme la politique, il prétextait qu'il ne savait pas ou que cela n'avait pas d'intérêt. C'était quelqu'un d'une très grande indépendance d'esprit. Il n'a jamais voulu entrer dans aucune école ou aucun style, ce qui n'a peut-être pas servi sa carrière.

Lorsque vous lui demandez s'il a aimé la Nouvelle Vague, est-ce une manière de le situer dans le cinéma français d'après-guerre ?

D. B. : Il a été très attaqué par la Nouvelle Vague. Les Cahiers du cinéma l'ont descendu, ce qui a été catastrophique pour sa carrière. Quand on est cinéaste, c'est dur d'être seul, et il a été très seul. Il se sentait très proche de René Clair, qui n'était pas non plus très aimé par Les Cahiers, peut-être parce qu'il est le premier cinéaste à être entré à l'Académie française en 1960. Or mon père est le continuateur de René Clair. Il lui a d'ailleurs consacré un portrait dans la série Cinéastes de notre temps [qui a précédé Cinéma, de notre temps] en 1975.



Cinéma, de notre temps
Portrait de mon père, Jacques Baratier

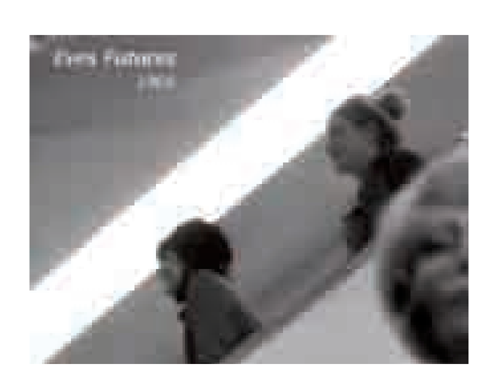
2009, 58', couleur, documentaire
réalisation : Diane Baratier
production : Argos Films
participation : CNC, Ciné Cinéma

Diane Baratier filme son père dans son jardin. De ce lieu, jaillissent les souvenirs : il raconte un à un ses films, les artistes avec qui il a travaillé, comme Jean Cocteau, Gabriel Pomerand ou Jacques Audiberti, et parle de la poésie, la peinture, la guerre d'Algérie, la Nouvelle Vague… Les anecdotes et les extraits de ses films complètent la parole d'un cinéaste qui nous fait généreusement voyager dans sa mémoire.

Diane Baratier et son père se disputent gentiment, choisissant tous les deux la place de la caméra : il y a en fait deux films tournés en même temps. Jacques Baratier retravaille son film **Désordre** (1948), sur le monde de Saint-Germain-des-Prés, en se filmant tel un conteur évoquant le temps passé. Sa fille en profite pour le montrer au travail, en train de relire ses cahiers ou de choisir avec minutie une coupe au montage. Le cinéaste est aussi peintre et dit "tourner" ses tableaux. Son cinéma, qu'il se refuse à appeler poétique, se place sous l'influence de René Clair. Pourtant, qu'il évoque **Paris la nuit** (1956), la beauté du monde arabe dans sa première fiction, **Goha** (1958), une dictature sud-américaine dans **La Poupée** (1962) ou une lutte politicienne dans **La Ville bidon** (1975), il garde le même regard de poète. Avec modestie, le vieil homme répète qu'il n'est "rien" et qu'il a fait "des morceaux, pas une œuvre". Il est mort peu après le tournage. **M. D.**







Qu'est-ce qui rapproche leurs films ?

D. B. : Ce sont des films de divertissement conçus comme des spectacles. Ce ne sont pas des films d'auteur pensés en termes d'œuvre sans souci du public. Mon père n'était pas auteur-réalisateur au sens de la Nouvelle Vague, plutôt réalisateur. C'est ce qu'il dit à la fin du documentaire : "Les films, je ne les ai jamais faits seul." Il a toujours été énormément entouré. Il y a bien sûr les écrivains, mais il a collaboré avec de grands chefs opérateurs comme Jean Bourgoin, Ghislain Cloquet, Raoul Coutard, avec des musiciens comme Legrand, Delerue ou Kosma. Nougaro, Rezvani et Trénet ont écrit des chansons pour ses films... et Maurice Chevalier raconte son enfance dans **Chevaliers de Ménilmontant** (1953). Parmi les comédiens, on compte des gens aussi divers que Claude Rich, Daniel Emilfork, Jacques Dufilho, Bernadette Lafont. Derrière tout cela, il y a le hasard des rencontres et des histoires d'amitié, mais mon père était un véritable découvreur de talents : il savait mettre en valeur les qualités de chacun.

S'il était en porte-à-faux avec la Nouvelle Vague, il a été proche du groupe Zanzibar (Philippe Garrel, Serge Bard, Patrick Deval, Jackie Raynal...), qui rassemblait des gens plus jeunes.

D. B. : La plupart habitaient chez nous, rue Victor Hugo. Mon père avait hérité d'un immense appartement avec quinze chambres. La clef était sur la porte, tout le monde pouvait y dormir. Il les a beaucoup aidés, mais cela n'a pas eu d'influence particulière sur ses films.

Goha, son premier long métrage, a été présenté en 1958 au festival de Cannes, où il a obtenu le Prix international en tant que film tunisien. Dans ses films ultérieurs, il s'est intéressé aux populations immigrées de la banlieue parisienne. D'où viennent les affinités de votre père pour l'Afrique du Nord ?

D. B. : Cela relève de l'histoire familiale : son grand oncle avait participé à la mission Marchand en 1896, une expédition de 150 hommes à travers l'Afrique pour récupérer une position britannique au sud du Soudan, en transportant un bateau à vapeur en pièces détachées comme dans **Fitzcarraldo** de Werner Herzog ! Mon père a été élevé dans le culte de ce grand homme de la famille. Il a fait son service militaire au Maroc en 1938-1939, au moment où la guerre a éclaté. Après la défaite, il s'est engagé dans un réseau de Résistance. A Paris, il fréquentait le mage Gurdjieff ; comme ce dernier était un peu collabo, la veille de la Libération, on a demandé à mon père de rester avec lui pour le protéger. Durant la nuit, mon père lui a demandé ce qu'il devait faire dans la vie, et Gurdjieff a répondu : "Il faut agir !" Le lendemain matin, il a donc brûlé son journal et il a décidé de traverser l'Afrique. A l'époque il pensait gagner sa vie comme peintre. En Algérie, il a rencontré une équipe de cinéma qui l'a engagé comme assistant (**L'Escadron blanc** de René Chanas, tourné en 1947, sorti en 1949), puis il est parti au Maroc où il a réalisé son premier court métrage, **Les Filles du soleil** (1948), qu'il croyait perdu, mais que j'ai retrouvé aux Archives du film après sa mort.

Dans **Goha**, Omar Sharif, alors âgé de 25 ans, tient le rôle principal, cinq ans avant qu'il ne devienne mondialement célèbre grâce à **Lawrence d'Arabie**. Votre père avait-il vu les premiers films de Youssef Chahine dans lesquels il a débuté ?

D. B. : Je ne sais pas comment il a rencontré Omar Sharif, certainement en Egypte, peut-être par l'intermédiaire de Gabriel Pomerand, qui avait épousé une Egyptienne. Dans ce film, on voit également apparaître Claudia Cardinale pour la première fois. Et c'est aussi la première fois qu'un cinéaste français essaie de parler du monde arabe, de le montrer du point de vue arabe. Le scénario a été écrit par un libanais, Georges Schéhadé, un des grands auteurs dramatiques de l'après-guerre. C'est la première coproduction franco-tunisienne. Il a été tourné en arabe et en français. La copie arabe existe, mais elle est en très mauvais état. Mon père voulait rendre hommage à la beauté de la culture arabe. Il était très curieux d'autres cultures dont il voulait montrer les qualités particulières. Il a réalisé par exemple deux documentaires sur les relations mère-enfant en Afrique de l'Ouest : **Le Berceau de l'humanité** (1971) et **Enfances africaines** (1973). Mais Goha est aussi une forme d'autoportrait, la figure d'un être simple et sincère rejeté, en marge de la société.

La filmographie de votre père compte de nombreux documentaires...

D. B. : Il y a parmi eux beaucoup de portraits, de poètes comme Jean Albany (**L'Ami abusif**, 1989), de musiciens comme Pablo Casals (**Pablo Casals**, 1955), de danseurs comme Jean Babilée (**Le Métier de danseur**, 1953). Chaque personne que mon père rencontrait lui donnait envie de réaliser un film. Il y a aussi des portraits de lieux comme la Cité du Midi, un gymnase pour acrobates de cirque (**La Cité du Midi**, 1952), la fabrique de mannequins d'**Eves futures** (1964), sans oublier Paris (**Paris la nuit**, 1956). Mon père a également filmé la première rencontre d'une tribu d'Amazonie avec des Blancs dans **Les Indiens du Brésil** (1969). Ce film, dont le texte est signé par l'anthropologue Pierre Clastres, et sa suite, **Opération séduction** (1975), sont une critique de la soi-disant pacification des Indiens. Il a également réalisé un film sur une communauté hippie de Katmandou le soir de Noël, **Eden Miseria** (1967), et bien d'autres encore !

La Poupée (1962) son deuxième long métrage, qui prend la banlieue parisienne comme décor d'une dictature sud-américaine, est un film sur lequel souffle l'esprit libertaire que nous avons évoqué.

D. B. : Après **Goha** mon père a eu beaucoup de propositions, mais il n'avait qu'une idée en tête, tourner **La Poupée**, d'après le roman de son ami Audiberti, qui est un film sur la liberté et une critique de toutes les politiques possibles, où celui qui renverse le dictateur devient dictateur à son tour. Il a été réalisé avec très peu de moyens dans des décors où il n'y a presque rien, et c'est avec une grande ingéniosité dans le découpage et le montage qu'il parvient à reconstituer la jungle, un laboratoire, le palais du dictateur. Les extérieurs du film ont été tournés dans la banlieue parisienne, en







particulier dans le bidonville de Nanterre. En pleine guerre d'Algérie, il est allé chercher des figurants algériens pour incarner le peuple à qui l'on déclare : "Il faut faire la révolution. On affame vos enfants, il faut se battre !"

Dans le portrait que vous faites de lui, votre père dit qu'il fait ses films au montage. Il a une manière très libre de monter ses films, sans souci parfois de la vraisemblance.

D. B. : Ce sont des films très "fabriqués". Mon père n'hésitait pas à faire un faux raccord ou à doubler ses acteurs pour obtenir exactement ce qu'il voulait. **La Poupée** a été monté par ma mère, sous la direction de Léonide Azar, un monteur russe qui a travaillé avec Eisenstein et plus tard avec Max Ophüls. Anatole Dauman avait suggéré Azar à mon père pour le montage de **Paris la nuit**, et c'est lui qui a monté **Goha**. Le montage à la fois dynamique et éclaté de **Paris la nuit** rappelle d'ailleurs celui des films russes comme **L'Homme à la caméra** de Vertov... même si mon père n'a pas voulu reconnaître cette influence quand je lui ai posé la question.

La Ville bidon (1975) qui oscille entre pamphlet, documentaire (il filme la vie dans les terrains vagues de Créteil, les bidonvilles, les cités de transit) et divertissement (avec Robert Castel, Jean-Pierre Darras, Bernadette Lafont) a eu à faire à la censure comme **Désordre** en son temps.

D. B. : En 1967-68, mon père a rencontré Daniel Duval qui lui a raconté sa vie et lui a présenté ses amis qui vivaient de la casse des voitures dans une décharge, et qui pour s'amuser faisaient des courses de char sur des capots découpés. Il a eu envie de faire un film là-dessus. Pour raconter la vie de ces gens, il a écrit une histoire d'amour qui se passe au milieu de cette décharge et il a proposé le sujet à la télévision. Mais le film a été refusé parce qu'il donnait une mauvaise image de cette zone où devait être construite la ville nouvelle de Créteil. Mon père a alors décidé de tourner des séquences supplémentaires pour le sortir au cinéma et critiquer ouvertement ceux qui avaient voulu interdire son film. Il a demandé à ses amis Lucien Bodard et Pierre Schaeffer de venir improviser un député-maire et un architecte qui expulsent les habitants pour spéculer sur les terrains, et **La Ville bidon**, à l'origine une histoire d'amour, s'est transformée en critique de l'urbanisme moderne.

Pourquoi votre père a-t-il si peu tourné entre **La Ville bidon** et **Rien, voilà l'ordre** (2002), son dernier long métrage ?

D. B. : En 1973, mon père a réalisé **Vous intéressez-vous à la chose ?**, un film érotique. Ce film de commande a été perçu comme une forme de compromission, même s'il n'est pas sans qualités. Après cela, il a mis dix ans à réaliser **L'Araignée de satin** (1984), d'après André Breton, avec Daniel Mesguich, Roland Topor, Ingrid Caven, qui n'a rencontré aucun succès, puis presque vingt ans à obtenir l'avance sur recette pour **Rien, voilà l'ordre**, écrit en collaboration avec Jean-Claude Carrière. Durant cette période, il a par ailleurs continué à réaliser des documentaires. **Rien, voilà l'ordre** a été tourné en vidéo, uniquement avec l'avance sur recette et grâce à l'amitié des comédiens pour mon père. Le film est inspiré de la vie de Jacques Besse, un poète musicien qui est passé pour fou et a été interné à l'hôpital de Laborde. Le film traite de la folie comme refuge pour qui ne supporte pas la société. On y croise Claude Rich, Amira Casar, Laurent Terzieff, Jean-Claude Dreyfus, et les malades de l'hôpital psychiatrique où il a été tourné.

On trouve certains des films de votre père dans la collection du Forum des Images. Que faites-vous actuellement pour que l'ensemble de sa filmographie soit distribuée ?

D. B. : Mes frères et sœurs et moi avons monté une association qui a pour but de rendre les films de mon père accessibles au public. Certaines copies sont en mauvais état, d'autres subissent des problèmes de droits ou ne sont pas exploitées par leur distributeur. A la mort d'Eric Rohmer, je me suis occupée de la restauration de certains de ses films tout en songeant que ce travail restait à faire pour ceux de mon père. Une rétrospective est prévue à la Cinémathèque en février 2011, et une sélection de ses films sera diffusée par la chaîne Ciné-cinéma en accompagnement du portrait que j'ai réalisé. Mais je suis très inquiète devant la détérioration de certaines copies. Je prépare actuellement un film qui prend la restauration des films de mon père comme point de départ, pour une réflexion sur les conditions de conservation des films à travers le monde et la disparition du cinéma au profit des technologies numériques.

Vous a-t-il laissé des indications pour finir **Le Beau Désordre** ?

D. B. : Je tourne actuellement quelques plans pour finaliser le montage, des choses manquantes ou des choses qu'il avait prévues, comme de filmer une jeune trompettiste qui interprète les chansons de Boris Vian sur les quais de la Seine, là où mon père avait filmé Vian lui-même, à la sortie d'une boîte, au petit matin. Il existe quinze montages différents, mon père connaissait chaque plan par cœur qu'il notait sur des petits bouts de papier pour composer le film dans sa tête. Pour le terminer, je suis bien obligée de le faire à ma façon et d'y mettre un peu d'ordre, ce qui n'était pas dans ses principes à lui, qui refusait toute forme de structure narrative ou explicative.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, mai 2010

Hypothèse:
La résistance de l'actrice
à dire les mots du dialogue
a fait apparaître le personnage
aux yeux du cinéaste.



l'enfant acteur

Notes à propos de **Jouer Ponette** de Jeanne Crépeau, par Caroles Desbarats.

Victoire Thivisol qui interprète le rôle-titre du film de Jacques Doillon **Ponette**, devait-elle ou non porter le rôle d'une enfant endeuillée ? La question a sous-tendu le scandale qui a entouré, au festival de Venise de 1996, l'attribution du prix de la meilleure actrice à cette enfant de quatre ans. Bien sûr, on devine ce qui a pu motiver l'indignation de ceux qui ont protesté contre ce choix : comment une fillette de cet âge pourrait-elle avoir assez de maturité pour jouer un rôle aussi difficile, pour entrer dans la peau d'un autre et, qui plus est, accomplir le travail de comédienne sur la durée (le tournage s'est déployé sur quinze semaines) ? On voit la conception de l'enfance ainsi mise en jeu : inachevé, le petit être est jugé incapable de distance, quand ce n'est pas de point de vue sur le monde et les choses. Et, si l'on poursuit dans le stéréotype, il faut rajouter que Victoire/Ponette est tellement émouvante qu'elle ne saurait l'être que "naturellement", sans recours à l'artifice du jeu ; aurait-elle réellement souffert sur le plateau ? Ces deux a priori sont erronés. Le premier parce qu'il participe d'une conception débilitante de l'enfance, le second parce qu'il renvoie à une idéologie naturaliste de l'art d'autant plus pernicieuse qu'elle ne se sait pas telle. Or, précisément, le cinéma de Jacques Doillon se construit aussi en opposition à ces deux préjugés. Et c'est tout le mérite du documentaire de Jeanne Crépeau, **Jouer Ponette**, d'en apporter la preuve.

Avant de parler de ce remarquable document réalisé douze ans après le tournage du film, il faut donner quelques éléments sur l'œuvre elle-même.

Ponette n'est pas le premier film où Doillon met en scène des enfants ; pour ne prendre qu'un exemple, on citera **Un Sac de billes**, porté par deux comédiens enfants, en 1975. En 1996, Doillon raconte l'histoire d'une fillette de quatre ans dont la mère vient de mourir dans un accident où elle-même a été blessée. Le film décrit le combat de cette enfant qui ne se résout pas à ne plus revoir sa mère. Cette lutte ne se terminera que lorsque Ponette l'aura ramenée, fût-ce dans un fantasme, quelques instants auprès d'elle. La mère la renvoie alors vers la vie en lui disant qu'il faut qu'elle apprenne "à être contente".

Le simple pitch du film éclaire les deux *a priori* déjà évoqués : et si ce qui était parfaitement intolérable à un spectateur adulte était la cruelle conscience de la douleur des enfants devant le deuil, mais également l'idée qu'une fillette de quatre ans puisse affronter ce rôle ? Or, justement, le cinéma de Jacques Doillon est assez ambitieux pour relever le défi, et c'est toute la force du film.

De son côté, le documentaire de Jeanne Crépeau donne des preuves irréfutables d'une double exigence, celle du réalisateur envers son actrice et celle de la comédienne envers elle-même. Pour cela, la réalisatrice a travaillé à partir des rushes du film qu'elle a montés pour mettre en valeur le travail commun de ces deux personnes. Le dispositif choisi est aussi simple qu'efficace. A l'instar du film qu'Alain Fleischer a réalisé à partir des éléments de tournage d'**Une Partie de campagne** de Jean Renoir [1], il s'agit de faire défiler les différentes prises en les commentant : cela permet au spectateur de constater l'évolution dans l'interprétation du personnage de Victoire, l'influence de ses partenaires (en particulier Xavier Beauvois, acteur et par ailleurs réalisateur, donc doublement sensible aux difficultés de la petite comédienne) et la direction d'acteurs de Jacques Doillon.

un aspect répétitif du travail peu connu du public

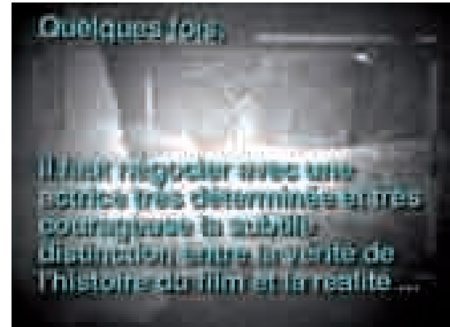
Un problème technique de taille s'est immédiatement posé, dès le premier jour où a été tournée la scène avec le père (Xavier Beauvois) à l'hôpital : Victoire ne savait pas lire, la mémorisation de son dialogue en était d'autant plus difficile. On le perçoit très bien dans le documentaire : hors champ, une assistante souffle le texte. Ensuite, le travail de nettoyage de la bande son restait à faire, d'autant plus que, pour guider son actrice, Doillon parle beaucoup pendant le tournage ; ce qui, bien sûr, doit être ensuite effacé en postproduction. (Mais après tout, ce sont des questions que le cinéma sait traiter, et qui se produisent lorsque, par exemple, un acteur est atteint de troubles mémoriels).

Pour en revenir aux problèmes posés par ce système de souffleur, il arrive que Victoire comprenne mal ce qui lui est murmuré et dise un texte qui change le sens de la scène, ce qui est parfois à l'origine de nombreuses prises supplémentaires. Et justement, on est intéressé par ce nombre de prises, à la fois parce que l'aspect répétitif de ce travail est peu connu du grand public, et aussi parce qu'il porte sur des séquences très lourdes sur le plan émotionnel : on est inquiet de la fatigue de l'enfant. Sauf que, et c'est toute l'intelligence du travail de montage de Jeanne Crépeau, à certains moments l'on s'aperçoit que le perfectionnisme du réalisateur trouve un parfait écho chez son actrice, qui cherche à répondre à sa demande et à le contenter. Certains regards en biais de l'enfant montrent bien qu'elle guette une approbation, et nous avons là, par le cinéma, la confirmation des propos de Doillon. Dans un entretien donné à la sortie du film, il évoquait cette complicité de travail : "Quand pour **Le Voleur de bicyclette**, De Sica voulait obtenir que son comédien pleure, il lui approchait une cigarette de la peau. Que vous dire sinon que je ne fume pas et que je ne martyrise pas non plus les petites filles de quatre ans ? [...] On ne contraint pas Victoire, on ne la mate pas. Elle m'avait suggéré : *quand je ne serai pas très bien, tu pourras m'engueuler mais pas trop fort*. Tout, entre nous, est passé par la confiance et la négociation. Lorsque Victoire n'est pas d'accord, je le sais : elle m'appelle Jacques Doillon."

A cet égard, l'insistance de Jeanne Crépeau à nous montrer la litanie de reprises de la séquence de l'hôpital, tournée le premier jour, est éclairante : il semble bien que c'est en observant les résistances de Victoire à dire le texte de cette première scène que Jacques Doillon a dessiné le caractère de son héroïne et en a précisé le personnage. Alors, on apprend autant de la force de cette enfant et de l'objectif qu'elle s'est visiblement fixé – jouer Ponette comme il faut, comme Jacques Doillon le veut – que de la rigueur et de l'exigence autoritaire

Hypothèse:
contrainte de jeu (technique):
Pour ne pas parasiter
l'enregistrement du son
des dialogues, Jacques a
demandé aux actrices de ne
pas utiliser l'eau du robinet
pour se brosser les dents.







du cinéaste dont on se dit qu'elle serait la même à l'égard de n'importe quel acteur… adulte. En fait, l'attitude de Doillon est double, marquée à la fois par la bienveillance qu'il manifeste envers Victoire et une demande purement professionnelle. Et ce n'est pas contradictoire.

je n'ai pas peur des enfants

Lors d'une rencontre consacrée au jeu des enfants acteurs en 2009, Doillon avait affirmé : "Je n'ai pas peur des enfants." Ce qui peut apparaître comme un paradoxe explique en fait pourquoi il traite Victoire comme il le ferait de n'importe laquelle de ses actrices principales. En ce sens, **Jouer Ponette** met à l'épreuve notre propre conception de l'enfance qu'il faut protéger, certes, mais à partir de quand ? Comment ? Parfois, de simples considérations de bon sens font qu'il ne faut pas risquer de braquer un enfant. A la différence d'un adulte, il peut farouchement ne plus vouloir revenir sur le plateau ! Pour le tournage de **Ponette**, le règlement de la DASS qui protège les jeunes acteurs avait été bien évidemment respecté, une psychanalyste était tout le temps présente auprès des enfants. Mais ce n'est pas ce que montre ce documentaire, qui s'intéresse avant tout au travail de comédie, du jeu et de la direction d'acteurs, et qui, ainsi, dépasse la question de l'âge de la petite Victoire. Qu'est-ce qu'un réalisateur attend de son actrice ? Comment se construit, s'affine un personnage ? Quel est le rôle du partenaire ? (Il faut dire que Xavier Beauvois est, à certains moments, dans certaines prises, au moins aussi intéressant que Victoire).

En regardant **Jouer Ponette**, on n'émettra ici qu'un seul regret : le documentaire aurait été bien plus fort si les commentaires qui l'accompagnent avaient été plus discrets, plus rares. Même si l'idée d'en inscrire le texte sur l'image est efficace, elle est gâchée par une surabondance qui nuit à l'observation dont aime à faire preuve le spectateur attentif. Pour ce qui me concerne, j'aurais aimé ne bénéficier que des informations indispensables à la compréhension de la situation, et que la réalisatrice me laisse plus de liberté de vagabondage dans ce qu'il nous est donné à voir. N'en reste pas moins que, pour qui veut à la fois comprendre un enfant, approcher le cinéma de Jacques Doillon et l'intime du travail de comédie à travers le duo réalisateur/acteurs, **Jouer Ponette** est un outil précieux. On y voit à l'œuvre ce que Doillon décrivait comme les qualités propres de l'enfance quand il disait en aimer la "force mentale", "la vitalité, la drôlerie, le sens de l'initiative, la grâce", avant de rajouter : "Je ne serais pas capable de filmer un enfant cassé." [2] **Jouer Ponette** en apporte la preuve manifeste !

Carole Desbarats

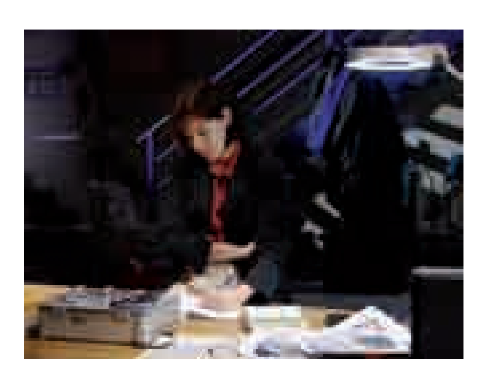
1 Cf. catalogue **Images de la culture : Un Tournage à la campagne**, réalisation 1936 de Jean Renoir, montage 1994 (86') d'Alain Fleischer.
2 Entretien à propos de **Petits Frères**, **Le Figaro**, 8 avril 1999.

Jouer Ponette (autour du film de Jacques Doillon)

2007, 92', noir et blanc, documentaire
réalisation : Jeanne Crépeau
production : Box Film

Sorti en 1996, **Ponette** de Jacques Doillon met en scène une petite fille confrontée à la mort de sa mère. Dix ans plus tard, Jeanne Crépeau profite de la numérisation des archives de tournage pour proposer le making of du film et explorer l'art d'un cinéaste réputé pour sa direction d'acteur. Expérience d'autant plus passionnante que diriger une fillette de 4 ans (qui obtiendra le Prix d'interprétation à Venise) constitue un défi considérable.

Jeanne Crépeau a rassemblé les images enregistrées par le *combo* (cette unité vidéo qui permet au metteur en scène de voir simultanément ce que filme la caméra) : un peu moins que des rushes, puisque l'image vidéo en noir et blanc reste de qualité médiocre, et un peu plus que des rushes, car elles permettent de documenter les moments où la caméra ne tourne pas, *stricto sensu* – répétitions et autres moments *volés* d'un tournage. A travers une poignée de scènes, la réalisatrice met en scène comme un protocole de démonstration retraçant les hésitations, les refus et les colères qui permettent d'aboutir à tel plan qui, au montage, exclura tous les autres. Elle démontre ainsi que l'impression du *naturel* de la petite Victoire Thivisol fut obtenue de haute lutte, à force de patience et d'ajustements innombrables. Peu de making of seront ainsi allés si loin dans l'exploration des arcanes cinématographiques, au plus proche de la technique et de la mise en scène. **M. C.**



nuit et brouillard, le passage à l'art

Notes à propos de **Face aux fantômes** de Sylvie Lindeperg et Jean-Louis Comolli, par Frédérique Berthet.

En 2007, Sylvie Lindeperg publiait **Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire** (éd. Odile Jacob). L'œuvre d'Alain Resnais y était longuement regardée à travers les influences qui avaient pesé sur sa réalisation en 1955 – entre enjeux d'histoire, de mémoire et d'art – pour être ensuite déplacée dans l'espace et le temps de sa réception, dans la perspective de faire une "micro histoire en mouvement". L'ouvrage, remarquable de rigueur et d'invention, était placé sous le signe "d'une histoire des regards jouant des variations d'échelles et des changements de focales" et la recherche de la résolution de "l'énigme du film" en fournissait le ressort dramaturgique. La démarche profondément cinétique de l'historienne n'aura donc pas échappé à Gérald Collas, producteur à l'INA, qui proposa à Jean-Louis Comolli d'en faire un film.

Face aux fantômes s'ouvre par le lent filmage d'un rail de travelling, les mains de Jean-Louis Comolli feuilletant le livre et la voix de Sylvie Lindeperg qui expose : "Le retour des déportés en France au printemps 1945 est un moment qui va fixer très durablement l'imaginaire, et cet événement va être perçu à travers une série de filtres." En quelques secondes, l'essentiel du projet est ramassé. D'un côté, la référence par synecdoque à la destruction de masse des juifs d'Europe et à la marque stylistique de **Nuit et Brouillard**, de l'autre, la fabrique d'un nouveau film fait de paroles vives. Là où les travellings de Resnais débouchaient sur le présent douloureusement victorieux d'un décor naturel – le bleu du ciel, le vert des herbes folles et l'ocre pimpant des baraques de Bergen Belsen, – Comolli entraîne une chercheuse dans les studios fermés de l'INA. Métal de la table de montage, défilement d'une bande magnétique sur Nagra, bleu-roi des moniteurs vidéo, soufflerie envahissante d'un rétroprojecteur, circuit sinueux des câbles et des prises, brillance excessive de l'éclairage artificiel, les artefacts du cinéma sont à disposition, qui permettent autant de filmer Sylvie Lindeperg "en action" comme l'a voulu Jean-Louis Comolli que de laisser celle-ci actionner le film.

investir "l'angle aveugle"

L'historienne a pris avec elle quelques pièces d'archives, boîte à outils de circonstance : photographies, livre de témoignage, enregistrements radiophoniques, dossier de censure, coupures de presse, etc. Il y a **Nuit et Brouillard** bien sûr, mais aussi **Les Camps de la mort**, réalisation des correspondants de guerre alliés largement diffusée par les Actualités françaises en 1945 et qui, par ses procédés d'accumulation, de preuves par l'image, de mise en accusation de l'Allemagne dans son entier, servit d'antithèse à Alain Resnais : lui choisit au contraire de rendre perceptible l'impuissance des archives à appréhender l'événement. Il y a également **Westerbork**, images du "Drancy hollandais" dont la découverte changea la physionomie de **Nuit et Brouillard**. L'équipe du film ne savait pas, comme l'historienne l'a établi aujourd'hui, que ces scènes de déportés s'installant de manière bien trop paisible dans des trains à bestiaux avaient été orchestrées par les nazis en 1944 à des fins de propagande. Sylvie Lindeperg repère toutefois que Resnais fit des choix de monteur très forts[1] qui ont pour effet d'"inquiéter" cette séquence de **Westerbork**, comme si le cinéaste avait eu l'intuition qu'il fallait "lever l'énigme" de cette archive et la "conserver".

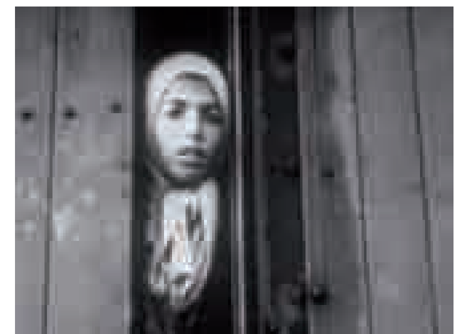
En faisant jouer pour nous l'écart et le rapprochement entre les images sources et le montage de **Nuit et Brouillard**, la chercheuse nous offre donc une prise directe sur ce qui, dans l'œuvre de 1955, s'ouvrit à "cet événement autre qu'est l'extermination des juifs et des tsiganes, qui ne faisait pas l'objet de la commande initiale". En effet, lorsque le Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale se tourna vers Anatole Dauman pour produire le volet filmé de l'exposition **Résistance, Libération, Déportation, 1940-1945**, la figure du déporté patriote-résistant, forgée au printemps 1945, restait hégémonique et le destin singulier et tragique des juifs déportés pour être exterminés était encore douloureusement tu. **Face aux fantômes** prolonge ainsi en différents endroits – par le cinéma, soit avec les outils utilisés par Resnais – la réflexion portée par **Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire** : comment, dans le glacis d'un contexte[2], un film enregistre-t-il l'apparition d'une "intuition" déterminante pour l'écriture de l'histoire ? L'intuition que les centres de mises à mort des juifs d'Europe forment un "angle aveugle" à investir, et que le discours et les images du système concentrationnaire allemand font "brouillage".

l'histoire par l'image et le son

Jusque dans les années 1980, les historiens travaillaient à partir du commentaire des films comme s'il n'y avait pas d'images, rappelle Annette Wieviorka (auteur du pionnier **Déportation et Génocide. Entre la mémoire et l'oubli**[3]), alors que dans le livre de Sylvie Lindeperg les images sont regardées pour elles-mêmes (elles s'ouvrent à "l'énigme") et en regard du commentaire (il suit les seules étapes du système concentrationnaire). L'expérience personnelle de Jean Cayrol (résistant déporté à Mauthausen) et la vocation qu'il assignait au film (interpeller les spectateurs sur leur propre présent, la Guerre d'Algérie) irriguèrent l'écriture de son grand poème, si bien que l'apparition, confuse dans le scénario de juillet 1945, d'une référence à la "Solution finale" ne fut pas retenue. Dans la version allemande traduite par Paul Celan, des modifications, d'apparence légères, introduisirent en revanche un déplacement de sens capital vers la question de la persécution raciale. Roumain d'origine juive, dont les parents moururent en camps, cet autre poète fournit lui une traduction marquée par les événements mêmes qui ont produit les images de **Nuit et Brouillard**. Ce texte semblait alors émaner du film et de sa quête alors qu'il avait été composé après montage.

En montrant deux extraits de la version allemande du film, Sylvie Lindeperg ne s'inscrit certes pas dans un courant qui poussa à "hurler contre" **Nuit et Brouillard** en tant que film nocif à la perception de la Shoah, après qu'il fut "annexé à l'Holocauste" à sa sortie. Elle se





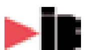


Face aux fantômes

2009, 99', couleur, documentaire
réalisation : Jean-Louis Comolli, Sylvie Lindeperg
production : Ina
participation : CNC, Ciné Cinéma, Fondation pour la mémoire de la Shoah, Argos Films, Procirep, Angoa, ministère de la Défense

Dans la mémoire de la déportation, **Nuit et Brouillard** d'Alain Resnais (1956), avec le commentaire de Jean Cayrol, tient une place exceptionnelle mais ambiguë car le mot "juif" n'y est pas prononcé. Pour en comprendre les enjeux, l'historienne Sylvie Lindeperg en a longuement exploré la genèse et les arrière-plans : état du savoir historique d'alors, contexte politique et cinématographique, rôle respectif de ceux qui y apportèrent leur concours.

Répondant aux questions de Jean-Louis Comolli, extraits du film à l'appui, l'auteure de **Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire** (éd. O. Jacob, 2007) expose les résultats d'une longue enquête dans les archives. Plutôt qu'à Resnais, Sylvie Lindeperg s'est intéressée à Olga Wormser, jeune professeur d'histoire à la Libération. A la différence de l'autre conseiller historique du film, Henri Michel, lié au milieu des déportés-résistants, Olga est proche des survivants juifs dont l'expérience est alors peu médiatisée, encore moins resituée dans une histoire globale du nazisme. Témoin de cette compréhension lacunaire, le film montre des persécutions raciales sans les désigner nommément. Soutenu par son producteur Anatole Dauman, Resnais réussit à donner au film une haute tenue artistique mais il se heurte à beaucoup d'oppositions, à la censure qui exige que soit effacée toute allusion à Vichy, et même à la RFA qui obtiendra que le film soit retiré de la sélection du festival de Cannes. **E. S.**



Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

Face aux fantômes est un documentaire de "paroles", l'essentiel de sa matière provenant des analyses de l'historienne Sylvie Lindeperg, auteur d'un ouvrage sur le film Nuit et Brouillard d'Alain Resnais. L'historienne, face à Jean-Louis Comolli, coréalisateur, évoque les dilemmes inhérents à la conception d'un tel film : quelle forme trouver, quel montage, quel rythme, quel commentaire réciter pour évoquer ce réel terrifiant, si lourd de tragédies humaines ? Comment donner du sens à ces images sans les dévoyer ? Comment garder l'intégrité et la vérité de ces images, témoignages des souffrances vécues par les victimes des camps ? Sylvie Lindeperg évoque également l'épreuve de création du film de Resnais, la complexité d'aller au bout d'une entreprise si lourde d'investissement émotionnel, ainsi que le difficile contexte des années 1950 et les polémiques suscitées lors de sa sortie. Ce document passionnant resitue précisément le dilemme de "montrer le réel" en cinéma à travers une des œuvres maîtresses du documentaire.

Mathieu Eveillard
(Médiathèque de Bain-de-Bretagne)

montre au contraire attentive à la manière dont deux poètes purent regarder de manière différente un même agencement d'images. Et ménage un accès à l'écoute de ces différences, que nous recevions de manière diffractée et donc comme atténuée, dans l'ouvrage : Face aux fantômes place en effet le spectateur de plain-pied avec la matière découverte, quand dans *Un Film dans l'histoire* – en toute logique – le lecteur suivait le récit de ce que seule l'historienne avait pu voir et entendre au cours de ses recherches.

montage au cœur des portraits

Les studios de l'INA sont, dans Face aux fantômes, le théâtre de mises en scène : espace de reconstruction des thèses fortes du livre, d'une part, et mise en situation de l'historienne, d'autre part, pour permettre d'approcher son travail, dans l'ici et maintenant, comme un geste de création[4]. Face à un livre très dense, les quatre-vingt-quinze minutes du film de Jean-Louis Comolli et Sylvie Lindeperg prélèvent quelques exemples qui retracent les influences complexes qui ont conduit à la réalisation du film de Resnais et ont pesé sur son destin, de l'exposition Résistance, Libération, Déportation, 1940-1945 (conçue en novembre 1944 par Henri Michel et Olga Wormser-Migot), à la construction d'un regard cinéphile dans les dernières années 1990. Ils s'arrêtent sur quelques étapes clés qui rendent compte de la fonction de Nuit et Brouillard comme "lieu de mémoire portatif" : "l'affaire du gendarme" (le cliché interdit par la censure française en 1954 portait l'ancienne autorisation de la *Propaganda Staffel* !) ou l'imbroglio diplomatique du festival de Cannes de 1956. Face aux fantômes donne également du relief à un des axes majeurs du travail de Sylvie Lindeperg : le portrait d'Olga Wormser-Migot, conseillère historique du film de Resnais, en tant que cœur de l'ouvrage. Celle-ci fit l'épreuve de "la question de l'émotion" dans la constitution du savoir et de la solitude de "ceux qui font à un moment œuvre pionnière", et permet de comprendre la singularité du métier d'historienne dès lors qu'elle a affaire à des images et à des œuvres d'art. Il est question de visions essen-

tielles : celle de Bergen Belsen, qu'Olga visite en mai 1945, et celle de la photo d'Himmler à Auschwitz en juillet 1942, trouvée par Resnais, qui provoquent chez elle un "trouble" dont elle se sert pour poursuivre son travail[5]. Contrairement à Henri Michel qui dut souffrir – suppose Comolli – d'être dépossédé par **Nuit et Brouillard** de l'œuvre qu'il avait mise en route, Olga Wormser-Migot éprouva "dans le dévoilement de ce qu'est l'art", une véritable "révélation" qui lui permit de comprendre que le passage par l'art était "puissance de vérité" et que **Nuit et Brouillard** représentait un pivot décisif dans sa recherche. Alors seule à l'écran, sans Jean-Louis Comolli ou Annette Wieviorka avec qui dialoguer, Sylvie Lindeperg regarde les photos d'Olga, se souvient de la lecture de son journal intime et semble dialoguer avec elle comme le faisait Michelet, "pour que les morts retournent moins tristes dans leur tombeau".
Face aux fantômes, en mettant une historienne en situation d'actionner les outils de son métier pour les (re)mettre au travail, en ménageant au passage de nouvelles directions de regards telle cette séquence éblouissante d'inattendu et d'acuité lorsque Sylvie Lindeperg lit les bouleversantes **Lettres de Westerbork** d'Etty Hillesum (objet d'une brève mention dans le livre), est sans aucun doute un film signé à quatre mains. Il ne saurait toutefois échapper au spectateur que si Sylvie Lindeperg rend hommage au travail – à l'œuvre – de celles (Etty Hillesum, Olga Wormser-Migot, Annette Wierviorka) que d'aucuns n'attendaient pas dans cette histoire du film de Resnais, Jean-Louis Comolli aura lui monté le portrait de Sylvie Lindeperg au cœur de ce film : à elle seule revient de donner à entendre ce qui du dehors, du vivant, peut se matérialiser dans une voix qui prend le risque d'aller à la rencontre des fantômes.

Frédérique Berthet

1 Exemples : suspension du commentaire, retrait des scènes trop riantes, ajout d'une "greffe" d'archives trouvées à Varsovie, etc.
2 Déportés, réfugiés et prisonniers unifiés dans la figure des "absents".
3 Ed. Hachette, *Pluriel*, Paris, 2003.
4 Une approche par le cinéma d'un film de cinéma.
5 **Le Système concentrationnaire nazi**, PUF, 1968.

le cinéma en tant que reflet d'un pays et de son histoire



Hubert Niogret poursuit son exploration des cinématographies nationales. A l'occasion de sa dernière trilogie sur le cinéma indien, rencontre avec le réalisateur producteur et critique de cinéma. Entretien avec Martin Drouot.

Né à Lyon en 1945, Hubert Niogret écrit, depuis 1969, dans **Positif**. Il se fait connaître pour ses textes sur le cinéma asiatique, en particulier le cinéma japonais auquel il consacre plusieurs ouvrages, notamment sur Akira Kurosawa et Shohei Imamura. En plus de son activité de critique, il est producteur depuis 1974, notamment des premiers longs métrages de Claude Miller, mais aussi de Jean-Louis Comolli, Pierre Zucca ou Luc Béraud. Son intérêt pour le format court le pousse à cofonder l'Agence du court-métrage en 1983, et à produire en 1995-1996, une émission hebdomadaire pour la Cinquième, **Fenêtre sur court**. Il réalise son premier documentaire sur un cinéaste en 1996 : **Le Travail d'un cinéaste : Julien Duvivier** – cinéaste auquel il vient de consacrer un ouvrage[1] – et poursuit son exploration asiatique avec des documentaires sur les cinémas de Hong-Kong, de Corée du Sud, de Thaïlande, de Chine, d'Inde, et très récemment des Philippines.

Vous êtes d'abord entré dans le cinéma par la critique, à Jeune Cinéma puis à Positif.
Hubert Niogret : J'avais une double idée en tête : faire des films en tant que producteur ou réalisateur et faire de la critique de cinéma. J'ai toujours fait les deux choses parallèlement. Très vite, j'ai monté une société de production de courts-métrages, avec laquelle j'ai beaucoup produit, puis je suis passé au long métrage, tout en écrivant dans **Positif**. Cela a été important pour moi d'être à la fois dedans et à l'extérieur, même si les choses étaient très séparées. Beaucoup des films que j'ai produits n'avaient pas de rapport avec **Positif**, voire même, dans certains cas, n'étaient pas vraiment aimés par la revue... J'ai produit le premier film de Jean-Luc Comolli, qui venait des *Cahiers*, même s'il n'y écrivait déjà plus à l'époque.

Aujourd'hui, pourquoi ne produisez-vous plus de longs métrages ?
H. N. : Je n'ai pas produit de longs métrages depuis longtemps, et je ne sais pas si j'en produirai à nouveau parce les conditions ont beaucoup changé. Ce n'est plus le même métier, et je ne suis pas sûr de savoir le faire. J'ai essayé de produire un long l'année dernière, une coproduction hongroise, roumaine et suédoise. J'espérais qu'elle soit aussi française mais je n'ai pas trouvé d'argent en France. Et puis, ayant commencé à un moment à produire pas mal de documentaires, j'ai eu envie de relier mes activités de critique à celles de producteur. J'ai donc produit des documentaires sur le cinéma, et puis très vite, j'ai voulu les faire moi-même, quand c'étaient des sujets que je connaissais bien. Après un premier film sur Julien Duvivier, j'ai convaincu **Ciné Classics** de faire un documentaire sur Jacques Becker. Peu de temps après, le responsable m'a demandé de faire un film sur René Clair parce qu'il y avait un anniversaire quatre mois plus tard. Comme c'est également un cinéaste que j'aime beaucoup, je tournais l'un le matin, l'autre l'après-midi. Sur des sujets que je connais moins bien par contre, je confie la réalisation à quelqu'un d'autre. Mais quand un ami me propose de produire son film sur la comédie italienne, même si c'est un sujet que je connais bien, c'est lui qui va le réaliser. Autre cas de figure : il y a trois ans, le directeur de la cinémathèque de Bologne, Gian Luca Farinelli, m'a dit que deux Italiens avaient énormément tourné sur Sam Peckinpah – cinéaste que j'adore – mais que si quelqu'un ne les prenait pas par le col de la veste, ils n'accoucheraient jamais de leur film. Je les ai donc rencontrés et j'ai coproduit le film avec l'Italie. Ils avaient tourné depuis des années, avaient des témoignages de gens décédés et cela restait dans des boîtes !

Vos documentaires tournent cependant autour de deux grands sujets, l'Asie d'aujourd'hui et la France des années 1930-1940.
H. N. : Le cinéma asiatique, c'est une vieille passion qui a commencé avec Kurosawa. Mais je vois aussi beaucoup de films américains : pour **Positif**, je fais énormément d'interviews de cinéastes américains, ne serait-ce que parce





qu'on n'est pas très nombreux à parler anglais couramment. Le cinéma français, je le connais bien, je vis dedans. J'ai réalisé un film de trois heures : **Mémoires du cinéma français** [2004].

A part pour le troisième volet de ce film, vous travaillez peu sur le cinéma français d'aujourd'hui.

H. N. : C'est vrai. J'ai un problème avec le cinéma français d'aujourd'hui. Les questionnements sur l'Histoire et la société sont absents du cinéma très contemporain et cela me rend triste. C'est leur choix, mais c'est un cinéma très déconnecté des réalités de la vie. Une exception : quand Robert Guédiguian réalise **La ville est tranquille** [2000] ou **Le Promeneur du Champ de Mars** [2005], c'est remarquable. Mais je ne trouve pas la même force, la même continuité dans son œuvre que dans les films de Claude Miller. Et je ne dis pas cela parce que je l'ai produit par deux fois. On est lié à sa génération et moi j'appartiens à celle de Claude Miller, Bertrand Tavernier, Luc Béraud, Yves Boisset. J'ai un manque avec le cinéma qui arrive après.

Vous avez réalisé des documentaires sur le cinéma de Hong-Kong, de Thaïlande, de Chine, de Corée, d'Inde... C'est une vraie série sur l'Asie.

H. N. : Je viens d'ailleurs de tourner aux Philippines. Ces documentaires sur les cinémas asiatiques forment une collection informelle que j'ai entreprise à l'origine avec Lorenzo Codelli, collaborateur italien de **Positif**. C'est ensemble que nous avons eu l'idée de faire des films portraits de cinématographies nationales peu connues du public.

Saviez-vous qu'après les cinématographies de Corée ou de Chine vous exploreriez celles d'Inde ou des Philippines ?

H. N. : Quand je suis en train de terminer un film, je me demande toujours quel sera le prochain. J'essaie toujours de livrer à **Ciné Cinéma** le film fini avec le scénario du prochain. C'est une règle. Pour le choix du pays, c'est mon envie qui décide bien sûr, mais c'est l'opportunité aussi : cela dépend du contexte, de la période. Par exemple, je n'aurais pas eu idée il y a quatre ans de faire un film sur le cinéma philippin. Là c'était le moment ; il y a eu l'année dernière une réémergence du cinéma philippin. Pour ce sujet, j'ai réussi à convaincre la chaîne parce que Brillante Mendoza avait eu un prix au festival de Cannes et que deux, trois films philippins étaient sortis, des films qu'ils peuvent acheter. Si je ne peux pas m'appuyer sur ce type d'événement, c'est difficile. A la rétrospective récente à Beaubourg sur les cinémas de Singapour et de Malaisie, il n'y avait pas beaucoup de spectateurs, à part pour les films d'Eric Khoo. Le cinéma philippin est un cinéma que j'ai bien connu dans les années 1970, avec Lino Brocka, dont plusieurs films sont sortis en France. Après sa mort en 1991, le cinéma philippin est tombé au troisième sous-sol, la connaissance que nous en avions du moins, car je me suis aperçu en faisant des recherches qu'à côté de Lino Brocka, il y a bien d'autres cinéastes intéressants qu'on n'a pas su voir à ce moment-là.

A quel point vos films sont-ils écrits ? Aviez-vous conçu au préalable les trois parties du Cinéma indien, du nord au sud ?

H. N. : Tout est écrit avant. Le cinéma indien, j'avais envie de l'aborder depuis un certain temps mais je savais que c'était difficile : je ne pouvais pas le faire en une heure tellement le sujet est vaste. Et **Ciné Cinéma** a accepté les trois fois une heure. J'avais déjà l'idée d'une certaine répartition linguistique, culturelle et historique, du nord au sud. Il y avait une structure en place. J'ai donc commencé par Calcutta, car c'est le cinéma le plus ancien ; c'est là qu'il s'est développé en tant qu'industrie. Je suis ensuite descendu vers le cinéma hindi, qui est le plus connu, en essayant de montrer autre chose que Bollywood. Et puis j'ai fini avec le sud : le cinéma le plus méconnu, mais le plus important en nombre de spectateurs.

Vous aviez déjà choisi toutes les personnes que vous vouliez rencontrer ?

H. N. : Oui, cela dépend des pays, mais pour le cinéma indien, il y en avait une bonne moitié que je connaissais déjà, et même certains que j'avais déjà interviewés. Je choisis donc à l'avance des personnalités représentatives avec un certain nombre de critères. Par expérience, je me suis rendu compte qu'il ne fallait pas que je dépasse dix ou douze personnalités pour une heure de film. J'en ai gardé quatorze dans **Le Cinéma chinois, d'hier et d'aujourd'hui** [2007] et beaucoup de spectateurs sont perdus. Aux Philippines, on me poussait pour que j'en fasse d'autres ; j'ai refusé. Ensuite, je privilégie les réalisateurs qui sont des cinéastes que j'aime, je choisis quelques acteurs, éventuellement un technicien ou un producteur pour avoir un éventail diversifié. Je pars avec une liste plus grande que mes besoins pour pallier aux absences et maladies. Je reçois peu de refus. Pour **Les Renaissances du cinéma coréen** [2005], cela a été beaucoup plus facile au niveau des contacts, car je connaissais tout le monde : j'avais interviewé Im Kwon-taek cinq fois, Lee Chang-dong quatre fois, Kim Ki-duk deux fois. Le seul cinéaste que je ne connaissais pas, c'était Bong Joon-ho, et Lee Chang-Dong l'a appelé pour moi.

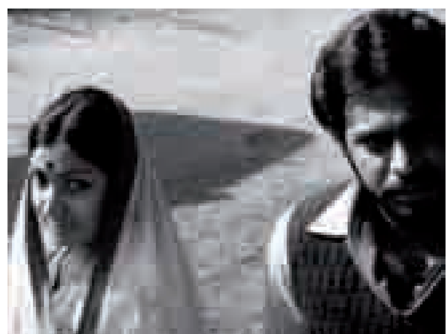
Vous choisissez aussi toujours un critique...

H. N. : Oui, pour avoir plus de recul. Les cinéastes ne sont pas des historiens. J'aime qu'ils racontent le cinéma qu'ils ont vécu, qui les a émus, ou qu'ils ont connu dans leur jeunesse, mais j'ai parfois besoin de plus de mise en perspective. En général, j'interroge un critique en dernier, car si je sens que j'ai un trou dans les interviews, je sais que le spécialiste le comblera. C'est nécessaire pour la compréhension et la construction. Pour le cinéma indien, Aruna Vasudev avait un double avantage : elle parle hindi mais elle est ouverte au cinéma du sud et sur l'Occident ; donc, elle fait appel à des critères de jugement pas seulement indiens mais internationaux.

Vous donnez aussi une belle place aux professeurs. Par exemple à Ni Zhen, sur le cinéma chinois.

H. N. : Ni Zhen est un cas à part. Lorenzo Codelli m'avait signalé son livre, absolument extraordinaire, sur la *Cinquième Génération* [2]. Je n'étais pas sûr qu'il puisse me parler de cinémas différents, mais j'étais sûr que je tenais quelqu'un de formidable.







Les Cinémas indiens du Nord au Sud

Les Générations du cinéma bengali

2008, 54', couleur, documentaire
réalisation : Hubert Niogret
production : Les Films du Tamarin, Filmoblic
participation : CNC, Ciné Cinéma, Carlotta Films

Hubert Niogret interroge critiques, acteurs et réalisateurs de plusieurs générations pour traverser l'histoire du cinéma bengali. Les extraits des films illustrent les analyses et permettent de définir la particularité de ce cinéma réaliste, bien loin des codes de Bollywood. Son évolution, depuis l'Indépendance en 1947 jusqu'à nos jours, est liée à celle d'un pays à l'identité flottante, entre plusieurs langues et cultures.

C'est Satyajit Ray qui ouvre la voie en considérant le premier le cinéma comme un art. **Pather Panchali** (1955) lui vaut une reconnaissance internationale et a, à l'intérieur du pays, une influence féconde. Si la perfection formelle de son cinéma fascine, le cinéaste est aussi novateur, comme l'explique Sharmila Tagore, actrice de **La Déesse** (1960) : utilisation des sons, naturel des dialogues et du jeu d'acteur, à mille lieues des codes théâtraux alors de rigueur. Les récits de Ritwik Ghatak, seconde figure marquante, échappent à la structure narrative classique (**L'Homme-Auto**, 1958, une histoire d'amour entre un homme et sa voiture). Tous deux donnent naissance avec Mrinal Sen, le réalisateur toujours bien vivant de **A la recherche de la famine** (1980), à un art neuf conçu comme le reflet d'une époque.
Les descendants de ce cinéma doivent cependant aujourd'hui, face à un Bollywood omniprésent, tourner en hindi ou en anglais pour espérer trouver un public. **M. D.**

Les Héros du cinéma hindi

2008, 56', couleur, documentaire
réalisation : Hubert Niogret
production : Les Films du Tamarin, Filmoblic
participation : CNC, Ciné Cinéma, Carlotta Films

Personnage positif, criminel transgressif ou simple homme du peuple : les héros du cinéma hindi ont changé depuis les années 1950. Hubert Niogret montre que cette évolution est le reflet de la politique du pays et du rapport nouveau des spectateurs indiens à leur cinéma. Il s'appuie pour cela sur de nombreux extraits de films et les interviews de réalisateurs (Shyam Benegal, Mani Kaul), de l'actrice Shabana Azmi ou de la critique Aruna Vasudev.

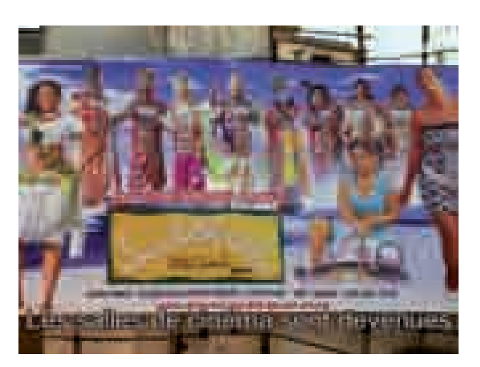
L'utopie socialiste de Nehru marque le cinéma hindi des années 1950 : les personnages sont des gens ordinaires en prise avec leur époque. Depuis les années 1970, le héros est de plus en plus ambigu, à l'image des rôles tenus par Amitabh Bachchan : il interprète, dans **Coolie** de Manmohan Desai (1983), un docker qui affronte le système.
Si les rôles masculins deviennent moins lisses, les personnages féminins changent également, grâce à Shyam Benegal et à son actrice fétiche Shabana Azmi : dès **The Seed** (1974), il donne une place nouvelle à la femme qui n'est ni une mère éplorée ni une victime. L'actrice, engagée – elle siège aujourd'hui au Parlement, – raconte son rôle marquant dans **Meaning** (1983, de Mahesh Bhatt) : une femme refuse le retour de son mari infidèle. Les thèmes sociaux du cinéma parallèle atteignent aujourd'hui Bollywood, grâce à des stars comme Aamir Khan – il joue un fermier dans **Lagaan** d'Ashutosh Gowariker (2001) – et aux salles qui se multiplient, proposant toujours plus de choix. **M. D.**

Les Cinémas dans les Etats du Sud

2008, 58', couleur, documentaire
réalisation : Hubert Niogret
production : Les Films du Tamarin, Filmoblic
participation : CNC, Ciné Cinéma, Carlotta Films

Hubert Niogret se penche sur un cinéma indien différent, qui traverse peu les frontières. Dans les quatre Etats du Sud – Karnataka, Andhra Pradesh, Kerala et Tamil Nadu – le cinéma de Bollywood connaît peu de succès : le public s'intéresse à des films dans sa langue et ne se reconnaît pas toujours dans les histoires du Nord. Réalisateurs, directeurs d'école et critiques commentent ici la spécificité et la force d'un cinéma à part.

Le cinéma du Sud a donc ses propres stars. L'industrie du Kerala repose sur deux acteurs, Mammooty et Mohanlal. Mais c'est surtout son cinéma d'auteur qui est remarquable : Satyajit Ray, Mrinal Sen, et même Andrei Tarkovski servent de repères aux réalisateurs de cette cinématographie parallèle, en quête d'une profonde authenticité. L'Institut de Pune permet à beaucoup d'artistes, écrivains ou photographes, de découvrir le cinéma : c'est après y avoir étudié qu'Adoor Gopalakrishnan crée le premier ciné-club de la région en 1965. Ses films, notamment **Le Serviteur de Kali** (2002), font montre d'un réalisme poétique rare. Son compatriote du Kerala, Shaji Karun, construit un cinéma métaphorique tandis qu'au Karnataka, Girish Kasavalli développe des récits humanistes et réalistes. Chacun développe ainsi un style unique qui attire parfois les stars de Bollywood. C'est le cas du réalisateur tamoul, Mani Ratnam : son **Dil Se** (1998) bénéficie de la présence de la star Shahrukh Khan. **M. D.**







Par contre, vous, vous n'intervenez jamais directement.

H. N. : Jamais ! Je coupe mes questions. Le problème se pose car je viens de publier un ouvrage sur Julien Duvivier et on me demande de faire un film dans la série **Il était une fois...** créée par Serge July[3]. J'ai suggéré **Le Petit Monde de Don Camillo** de 1951, qui est un vrai film sur la Guerre froide. On m'a proposé d'intervenir moi-même en tant que spécialiste de Duvivier. Mais je n'ai pas envie de me mettre en scène dans un documentaire. Je trouverai donc un autre spécialiste.

La série **Il était une fois...** a ceci en commun avec votre approche qu'elle part d'un point de vue historique : comment un film existe dans son époque, se fait le reflet de l'Histoire.

H. N. : C'est effectivement l'angle de tous mes films. Le cinéma m'intéresse en ce qu'il est le reflet d'un pays et d'une Histoire. Ce n'est pas pour rien que je m'intéresse à l'Asie qui connaît tant de mutations : je pense à la Chine, à la Corée, mais aussi à la Thaïlande ou aux Philippines. Les réalisateurs qui font des films sous la dictature de Marcos ne vont pas faire les mêmes films après : certains films ne peuvent plus se faire quand Marcos disparaît, de nouveaux réalisateurs apparaissent... La situation politique, culturelle et sociale n'est plus la même. Le rapport du cinéma avec l'Histoire est donc très important ; d'autant plus en Asie qu'en Europe où la démocratie est stable depuis la guerre.

Les soubresauts et revirements historiques ont engendré un style, une façon de raconter, de filmer différente. C'est visible dans le cinéma chinois en particulier...

H. N. : Absolument. Quand on parle des *générations* du cinéma chinois, ces différentes générations sont liées à des événements historiques précis. Cela ne fait pas très plaisir à certains Chinois quand on dit que la *Sixième Génération* est celle de Tiananmen, mais c'est la réalité. La *Cinquième* est née de la Révolution culturelle, la *Quatrième* de la Seconde Guerre mondiale. Malgré l'apparence d'une stabilité, c'est en fait un pouvoir qui évolue, et cela engendre des générations de cinéastes qui ne font pas les films de la même manière, qui ont des narrations et des styles différents, qui se préoccupent différemment des choses. La *Cinquième Génération* interroge directement l'Histoire parce qu'elle estime qu'il y a lieu de l'interroger. La *Sixième Génération* ne s'intéresse pas à l'Histoire, mais à la vie sociale, notamment aux tabous qui sont au cœur de la vie quotidienne : le chômage, la drogue, l'homosexualité... C'est pour ça qu'ils ont de mauvais rapports avec le pouvoir en place. Ils ne sont pas dans la ligne...

Dans ce contexte, rencontrez-vous des difficultés politiques à faire vos films ?

H. N. : Non, mais je prends certaines précautions. Par exemple, je n'ai pas interviewé Jia Zhang-ke ou Lou Ye en Chine mais à Paris ou à Cannes. Je pensais que je pouvais rencontrer un problème et que eux surtout pouvaient en avoir un. Et ils se sentaient plus libres pour parler.

Vous prenez souvent vos techniciens sur place. Comment les choisissez-vous ?

H. N. : Comme pour bénéficier du COSIP [au CNC], il faut un certain nombre de points, je prends le chef opérateur en France, mais cela ne me poserait aucun problème de prendre un opérateur local. Je prends toujours l'ingénieur du son et l'électricien sur place. En général, j'appelle un cinéaste que je connais bien. Je peux appeler Wong Kar-wai demain et lui dire "trouve-moi un très bon opérateur, un jeune type pas trop cher, quelqu'un de bien", et je sais qu'il va me trouver quelqu'un de formidable. C'est un atout de taille, et je peux le faire dans tous les pays. Quand j'ai réalisé **Shaw Brothers Story** (2003), Johnny To était coproducteur ; il ne pouvait pas mettre d'argent, mais il m'a donné une équipe. Il a des gens engagés à l'année pour tourner deux ou trois films au moins. Il faut dire que ces pays sont souvent un peu plus avancés, pas seulement au niveau de la production mais aussi au niveau des salles par exemple. Aux Philippines, ils utilisent un format qu'on ne connaît pas ici pour livrer un film en vidéo HD aux exploitants. En Inde, c'est plus compliqué, cela dépend de la richesse des régions. A Calcutta, j'ai un peu peur quand on va chez le loueur de matériel ; mais à Bombay, le matériel est impeccable car on y tourne sans arrêt.

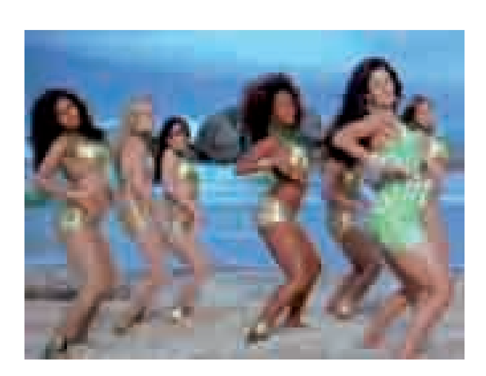
Dans tous vos films, la place de l'économie est importante, notamment les changements liés à la salle de cinéma.
Dans votre documentaire sur l'Inde, vous filmez les devantures de cinéma, vous montrez les affiches, et vous évoquez les transformations des grandes salles qui deviennent des multiplexes en se scindant en petites salles.

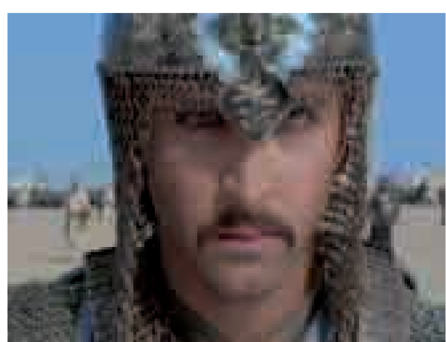
H. N. : En Inde, le cinéma est une machine très bénéficiaire. Les multiplexes ont apporté l'idée formidable qu'avec plus de salles, on pouvait proposer des choix différents et passer un film indépendant dans la plus petite salle. Ce n'est pas encore le cas aux Philippines. Dans la "cinquième" salle aux Philippines, passe un film de télévision américain. Les films de Brillante Mendoza ou de Raya Martin ne sont pas vus et ne sortent pas forcément en salle. Ils ont une sorte de café-cinéma où ils font des projections en vidéo. Mendoza croit qu'ils vont arriver à imposer l'idée de cette "cinquième salle indépendante", mais cela dépend du gouvernement. Les élections ont lieu dans un mois et demi.

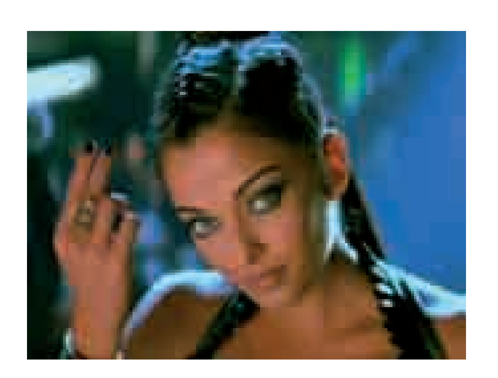
Le fait de faire un documentaire sur le cinéma philippin plutôt qu'un livre, était-ce une évidence ?

H. N. : Oui, mais sur la Corée du Sud, par contre, j'ai en projet un livre issu de ce que j'ai écrit dans **Positif**, du documentaire [**Les Renaissances du cinéma coréen**] et d'autres choses encore. Pour un film, il y a la nécessité de le faire en tant que production. Et la possibilité. J'ai très envie d'écrire un livre sur Douglas Fairbanks Junior, mais ce serait très difficile de faire financer un film sur cet acteur aujourd'hui. Kevin Brownlow, l'historien anglais, a d'ailleurs ce projet. Il essaie de le monter depuis quatre ans, mais personne n'en veut, ni BBC, ni Channel 4, alors qu'il a écrit une œuvre majeure sur les pionniers d'Hollywood[4].

N'y a-t-il pas l'idée qu'un film documentaire se doit d'être plus pédagogique qu'un livre ?







H. N. : Le téléspectateur qui regarde un programme sur le cinéma chinois peut ne rien y connaître. Il faut donc expliquer un certain nombre de choses. J'y fais de plus en plus attention. Je me retrouve à devoir expliquer des problèmes extrêmement compliqués. Une fois ou deux, je n'y suis pas arrivé totalement : le début du Temps du cinéma thaïlandais [2006] est confus. Un livre, le lecteur a la possibilité de le relire, d'aller chercher plus loin. De plus, avec les films sur le cinéma asiatique, se pose le problème de la langue. En général, je choisis des extraits non dialogués car il faut que le spectateur comprenne l'extrait en soi et pourquoi il est placé là, à ce moment-là.

Vous utilisez d'ailleurs souvent des photographies de films plutôt que des extraits. Est-ce pour une question de rythme ou d'accès aux films ?

H. N. : Il y a plusieurs raisons. D'abord, j'aime les photos. La question du rythme compte bien sûr. Et puis, il y a le problème majeur de l'accès aux films. Pour le cinéma philippin, je me suis aperçu que je parlais à des cinéastes qui n'avaient pas vu les films de leur propre cinématographie nationale – moi j'avais pu les voir grâce à Lino Brocka. Parfois, il reste une copie à Paris ; mais il n'y avait aucun esprit de conservation du patrimoine aux Philippines. Aujourd'hui, une chaine de télévision sauvegarde des films pour les passer à l'antenne – ils ont actuellement trois mille films – mais dans de nombreux cas, il ne reste que des photos. Par exemple, Eddie Romero, cinéaste de film d'action adoré par Quentin Tarantino, a commencé à faire des films en 1947, mais aucun de ses films n'a survécu avant 1957 ; il y a dix ou douze films perdus.

Le problème se pose-t-il aussi pour les autres pays d'Asie ?

H. N. : En Inde, ils commencent à avoir l'esprit de patrimoine ; il existe une cinémathèque nationale. A Manille, il n'y a pas de cinémathèque. J'ai restauré un film du Sri Lanka, qui, suite à cela, a été montré à Cannes il y a deux ans[5]. Mais dans ces pays, les copies sont conservées sous 40° dans des sous-sols et transpirent d'humidité.

Est-ce que vos documentaires peuvent aider à la restauration de ces films ?

H. N. : Quand j'ai appris qu'une copie d'un film très rare avait été retrouvée à Bruxelles, j'ai accouru. Je les ai encouragés à la préserver et leur ai demandé un master vidéo car je veux un extrait. J'espère surtout que mon documentaire projeté à Manille leur fera prendre conscience de la nécessité de sauver les films, même si un siècle après c'est un peu tard. Il faut voir les films philippins qui sortent en DVD : les copies sont faites d'après de très mauvaises VHS. C'est tout ce qui reste.

Vos films sont-ils difficiles à produire ?

H. N. : Très. Travailler avec une chaine câblée, cela veut dire qu'on a comme à-valoir le minimum imposé par le CNC qui est devenu un maximum : 6500 €. C'est dramatique. Avec ça, on a droit au COSIP et d'autres petits financements. J'ai toujours de très petits budgets que j'essaie de compléter avec des aides locales, parfois les Ambassades de France, l'Office du tourisme. En tournant aux Philippines, pour la première fois j'ai eu une aide plus conséquente, grâce à la Commission des Arts et de la Culture et le Film Institut. J'ai fait une vraie coproduction avec un producteur philippin que je connaissais très bien : il a dit qu'il n'y avait jamais eu un film sur le cinéma philippin et qu'il fallait absolument m'aider. Tous mes films sont réalisés avec un budget modeste ; je fais beaucoup de choses moi-même.

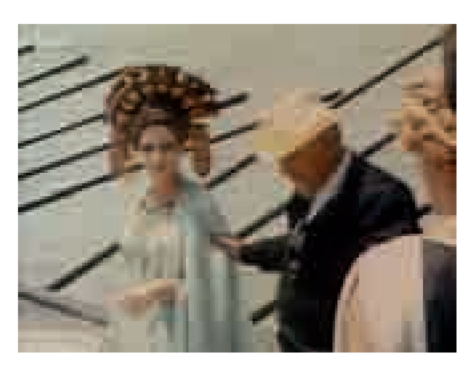
Et être son propre producteur ?

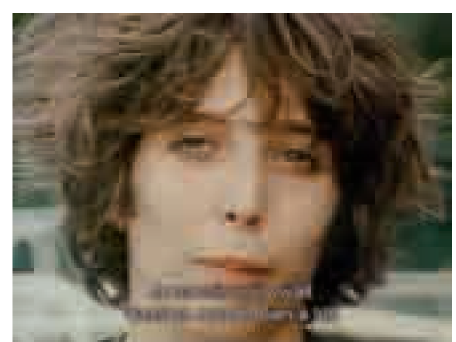
H. N. : Quand je réalise, je pense production, comment faire des économies. Peut-être devrais-je être plus sévère avec moi-même en tant que réalisateur et moins laisser faire le producteur. Aux Philippines, j'ai gagné un jour de tournage : le producteur était très content, mais peut-être que le réalisateur n'aurait pas dû accepter ! En tout cas, j'aimerais bien faire un film avec plus de confort ; peut-être vais-je y réussir avec un documentaire sur la musique cubaine avec France Télévision. J'aimerais ensuite revenir au cinéma asiatique, avec le Japon en particulier. Jusqu'à présent, c'était très difficile pour moi de trouver l'axe en sachant que les cinéastes que j'aime sont morts, que je trouve la production actuelle pas très intéressante, même si j'adore Kitano. Une autre raison m'a fait pour l'instant reculer : les extraits des documents, comme la vie sur place, tout est très cher. Et les guichets pour faire de tels films sont de moins en moins nombreux. Je reste fidèle à Ciné Cinéma, Ciné Cinéma m'est fidèle, mais c'est plutôt dans la pauvreté.

Propos recueillis par Martin Drouot, mars 2010

1 Julien Duvivier, 50 ans de cinéma, Bazaar & Co, 2010.
2 Memoirs from the Beijing Film Academy : The Genesis of China's Fifth Generation, Duke University Press, 2002.
3 Cf. p. 59 et 63.
4 Hollywood, Les Pionniers, Calmann-Lévy, 1981.
5 Changement au village, de Lester James Peries (1965), restauré et présenté au festival de Cannes en 2008.

www.cnc.fr/idc
D'Hubert Niogret :
Ombre et Lumière – Henri Decoin cinéaste, 1997, 58'.
Les Renaissances du cinéma coréen, 2005, 61'.
Cf. Images de la culture No.22, p. 4-9.
Le Cinéma chinois hier et aujourd'hui, 2007, 59'.





fellini le joueur

En 1969, Gideon Bachmann et son équipe se glissent durant un mois sur le tournage du Satyricon de Federico Fellini. Témoins fascinés, ils en tirent un film enthousiaste et bigarré, Ciao Federico !, réalisant le portrait d'un Fellini en joueur.

Typographie du titre et musique de fanfare : le générique de début du film est assez clair, nous entrons dans un cirque. Un cirque disparate et extravagant, à la fois toc et très humain, et l'on sent que Gideon Bachmann est fasciné par une sorte d'exubérance latine, elle-même échauffée par l'ambiance *flower power* de cette fin des années 1960. La caméra est mobile, l'image pleine de recadrages, le montage *cut* ; le rythme est rapide, vivifié par les musiques, un brin kaléidoscopique. Les cameramen (Bachmann filme, complété d'une seconde caméra) n'hésitent pas à abuser du zoom en direct, à s'approcher des visages (voire à les déformer en les filmant de trop près), à suivre des détails : gestuelle de Fellini dirigeant ses acteurs, visages maquillés avec regard caméra, naturel des corps transparaissant derrière les maquillages et les costumes outranciers.
Ciao Federico ! est un journal de tournage, celui du **Satyricon**, que Bachmann et son équipe ont suivi pendant un mois. Mais il est surtout le point de vue d'un outsider américain sur l'univers d'un réalisateur qu'il admire et qui le fascine. Se trouve dans **Ciao Federico !** une sorte de projection fantasmatique sur l'univers de Fellini, une volonté spéculaire de *coller* au regard du maître. En sont témoins, comme des exercices (d'admiration ?) ces montages musicaux où Bachmann joue sur le son, transforme les gestes de Fellini en ceux d'un boxeur, ces plans vaguement libidineux sur les fesses des actrices (l'une d'elles monte un escalier en ondulant sur un montage musical) ; le tout avec une sorte d'humour potache, insistant sur les moments amusants du tournage (car le film est drôle) : telle cette scène où Fellini jette des oranges sur un acteur en pleine prise pour échauffer la scène.
Mais il y a comme une ironie qui échappe au réalisateur : tout ce qu'il trouve, n'est-ce pas ce qu'il est venu chercher ? Auréolé des tournages au long cours de **Huit et demi** ou de **La Dolce Vita** qui ont défrayé la chronique, Fellini est attendu pour le filmage de ce "sulfureux" **Satyricon**. Et l'on peut se demander dans quelle mesure Bachmann n'a pas été un peu dupe du *cirque* fellinien, qui nous est présenté telle une grande fête organisée. Il y a quelques artifices dans cette manière d'orienter le regard, une volonté un peu naïve de *ressembler* au maître (mais sans vouloir prendre sa place). Volonté *spéculaire* qui voudrait exclure toute extériorité, même si elle ne peut empêcher l'équipe américaine d'être des intrus. Bachmann en a conscience, et prend plaisir lors d'une courte séquence à aligner les reproches qu'on lui fait de tout filmer, des réclamations sur les paies aux discussions privées. Le film joue sur ce balancement : intégration/disparition de l'équipe ; disparition au début du film (regard *intégré*), puis apparition à partir de la moitié du film, dans le miroir des réactions des sujets filmés.

la question du fantasme

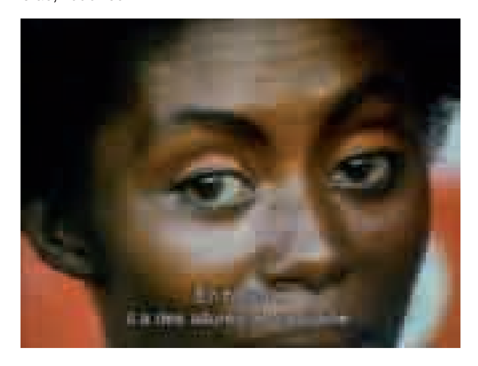
Ce balancement est parallèle à celui du fantasme. D'un côté *coller* au regard de Fellini, faire le film depuis son regard fantasmé. De l'autre côté, Bachmann montre le tournage comme une foire étrange et fascinante qu'il regarde avec détachement et prise de distance. Ce jeu sur la distance rend toute la subjectivité de Bachmann, avec ce qu'elle comprend de fascination pour le grand Fellini, en même temps qu'il est impossible de s'en rapprocher sans tomber dans une forme de caricature. Tout l'intérêt de Ciao Federico ! réside précisément dans ce regard subjectif : il est un véritable film de témoignage et possède un charme incontestable (qui tient aussi à l'époque, d'une liberté palpable). S'ébauche une sorte d'esthétique du souvenir, comme si Bachmann voulait ramener les rushes en Amérique pour montrer un voyage en *Fellinie*. **Ciao Federico !** n'a pas pour véritable sujet l'adaptation du **Satyricon** par Fellini, mais Fellini lui-même, révélé par son tournage. Bachmann veut montrer un Fellini qui *ne change pas*, qu'il dirige une scène, discute avec les producteurs ou fasse une inter-

Ciao, Federico !

1970, 60', couleur, documentaire
réalisation : Gideon Bachmann
production : Victor Herbert

Sur le tournage de **Satyricon** en 1969, Gideon Bachmann suit Federico Fellini. Sans voix off ni commentaire, il le montre au travail dirigeant ses acteurs. Il vole aussi des images autour du tournage : la production renâcle à payer des notes de frais, le cinéaste se joue d'un journaliste ou les acteurs confient leur admiration pour le maestro. Se dessine en creux le portrait d'une époque de liberté.

La première chose qui marque dans cette vision de Federico Fellini au travail est l'investissement de son corps. Il n'hésite pas à parler aux acteurs durant le tournage d'une scène d'orgie, dirigeant chacun de leurs gestes et regards, ni à mimer les déplacements d'une danseuse pendant un banquet. Chaque figurant est un instrument dans la grande orchestration de sa mise en scène : il domine les scènes de foule jusqu'au moindre détail, de la quantité de poussière aux rires des acteurs au fond du cadre. Une actrice confie qu'elle ne connaît que ses déplacements : lui seul connaît le sens, la mélodie jouée. Son énergie entraîne tout sur son passage, le faisant se moquer d'un acteur, voire insulter une actrice, auprès de laquelle il s'excuse immédiatement après la scène. Son univers imaginaire, qui croise ici celui de Petrone, ne l'éloigne pas du monde réel, au contraire : "C'est le seul véritable moyen que j'ai de faire partie de ce monde (...). Quand je réalise un film, je me réalise moi." **M. D.**







view. Le film-patchwork de Bachmann pourrait être le condensé des moments marquants du tournage. Se dégage plutôt l'impression qu'il est constitué de fragments pris au hasard, dans un tournage tout entier *extraordinaire*.
Jacques Rivette disait que les films étaient l'histoire de leur tournage, et tout semble se dérouler ici comme si le monde fellinien dépassait le simple cadre de la scène de tournage. Fellini explique d'ailleurs à des journalistes qu'il n'oppose pas la création de films à la participation au monde : tout est dans le rapport aux autres et les rencontres. Tout se passe comme si l'aspect matériel du tournage, avec ses préparatifs, sa machinerie, ses prises répétées – en somme toute la construction de l'artifice – n'était pas l'à-côté de la scène, l'envers du décor, mais bien son bain, son *pays* (comme on le dirait d'une région). Fellini s'habille d'ailleurs, comme le fait remarquer une actrice, en fonction du décor : à la mer il porte des vêtements de plage. En outre, il dirige ses films à voix haute durant la prise, dans la tradition de la post-synchronisation totale des films italiens de l'époque, ce qui complète cette idée de continuité entre la scène et la vie. A la vision du tournage, on comprend le regard de Fellini, qui mêle naturel et artifice dans un seul mouvement : grain du réel et grain de folie. Le réel du tournage du **Satyricon** est lui-même une sorte de film fellinien et se construit en même temps que lui. L'impression de cour des miracles est accentuée par l'époque soixante-huitarde, où les acteurs américains jouent de la guitare entre deux prises, encore fardés, et il ne semble pas y avoir d'opposition franche entre l'époque du **Satyricon** et l'époque du tournage : la temporalité est brouillée.

jouer et être joué

Bachmann aime beaucoup filmer les mains ondoyantes de Fellini et son visage au sourire étrange, qu'il est impossible d'interpréter. Comme le remarque une actrice, Fellini dirige les mouvements, donne des directives, mais lui seul possède le sens. On ne peut savoir ce que Fellini *voit*, même si cela semble très précis. Cette confrontation avec un visage qui *ne répond pas* transforme Fellini en une sorte de docteur Mabuse, réalisateur secret et quelque peu machiavélique, qui manipule la représentation à tel point que même le réel du tournage s'en trouve changé. D'où notre sensation que Fellini s'est joué *aussi* d'un Bachmann – sans que l'on puisse en prendre véritablement la mesure – qui livre des images fascinées où peine à s'ébaucher un regard analytique, des images comme insufflées sous hypnose. Du coup, ce n'est plus seulement la direction d'acteur de Fellini qui est ici révélée, mais une direction plus vaste, qui agit sur le réel de tournage, jusqu'à manipuler, en quelque sorte, le film d'un autre.
Parmi les interviews qui répètent le dogme fellinien d'une non-séparation naturaliste entre la vie et le cinéma, un seul acteur donne une note différente. Sa déclaration n'est pas particulièrement mise en valeur, et c'est pourtant le seul regard *critique* qui s'affirme dans le film. Etonnamment, c'est l'acteur sans doute le plus jeune, Max Born (qui joue Giton), 18 ans, qui en une phrase, semble résumer toute la pratique de Fellini : "Nous jouons, mais nous savons que nous jouons." En effet, ce n'est pas le cinéma qui est inséparable de la vie, c'est la vie tout entière qui est, non du cinéma, mais un jeu conscient de représentation, de *sur-jeu*. Idée, pour le coup, éminemment fellinienne.
Le fait que Bachmann ne puisse pas déterminer quelle part du jeu fellinien s'inscrit dans son film ne lui fait pas perdre son intérêt. Il est au contraire plaisant de voir s'inscrire dans ce journal de tournage une rencontre, avec tout ce qu'elle comprend de malentendus, de *jeu* dans les mécaniques. Le film de Bachmann a le mérite de rendre un réel de tournage dont l'ambiance est particulière, de réaliser une étude de gestes comme on ferait un croquis, de faire en somme un récit de voyage. Et, avec un enthousiasme communicatif, il se laisse prendre au jeu, consciemment et inconsciemment, en même temps. En cela il constitue un portrait surprenant, mais original, de Fellini en grand maître du jeu.

Pierre Eugène

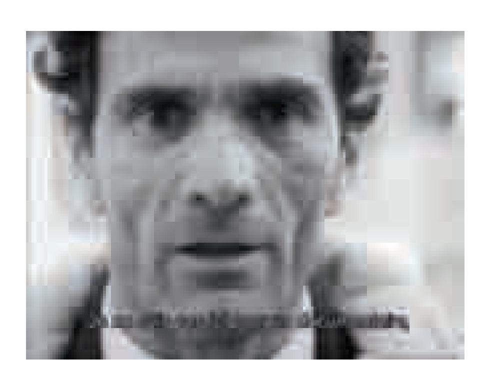
Il était une fois... La Dolce Vita

2009, 52', couleur, documentaire
conception : Antoine de Gaudemar, Serge July, Marie Genin
réalisation : Antoine de Gaudemar
production : Folamour, TCM
participation : CNC, France Télévisions, RTS

Palme d'or au festival de Cannes, objet d'un véritable scandale à sa sortie, première rencontre entre Federico Fellini et son "alter ego" Marcello Mastroianni, **La Dolce Vita** (1960) marque un tournant esthétique dans l'œuvre de son auteur. Pour Antoine de Gaudemar, de nombreux témoins (Anouk Aimée, Antonio Tabucchi...) se souviennent de ce film mythique, récit de l'errance d'un journaliste "de fête en fête, de nuit en nuit et de femme en femme".

Pour son 7ème film, Fellini abandonne la veine néoréaliste de ses débuts et affirme son "envie de vivre dans le faux" (Dominique Delouche, assistant du cinéaste). Il tourne en grande partie à Cinecittà où des rues de Rome sont reconstituées, et délaisse les codes de narration classique pour privilégier l'observation d'un microcosme : la jetset romaine à une période où la capitale italienne est devenue un haut lieu du show-business international. L'historien Julien Neutres révèle d'ailleurs que la plupart des séquences trouvent leur origine dans les frasques rapportées par la presse à sensation de l'époque. Pourtant Fellini " ne juge pas" (Tabucchi). **La Dolce Vita** accompagne dans une longue déambulation nocturne des personnages vivant dans "l'acceptation du pêché", selon les mots du cinéaste, mais sans jamais en faire le procès. C'est cela, sans doute, qu'une partie de l'opinion ne pourra accepter (l'Eglise notamment), certains réclamant même la destruction pure et simple du négatif. **D. T.**

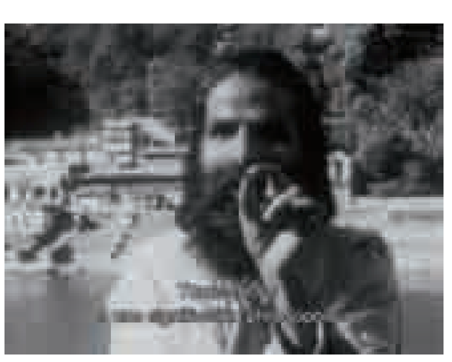
ébauche d'un projet





A propos de **Notes pour un film sur l'Inde** de Pier Paolo Pasolini.

En 1961, Pier Paolo Pasolini est en Inde avec Alberto Moravia et Elsa Morante. Le récit, ou plutôt le journal de ce voyage, est publié sous le titre **L'Odeur de l'Inde** (Gallimard/Folio, 2001). En revanche, on date **Notes pour un film sur l'Inde** de l'année 1968. Année clé pour le monde et Pasolini en particulier. Dans un article paru dans **L'Espresso**, il s'en prend aux étudiants italiens qui occupent les universités. Le texte provoque une polémique sans fin. Rentrer dans ce débat nécessiterait un trop long détour. Limitons-nous à dire que, dans ce texte, Pasolini exprime une position anti-moderne. Il interprète 1968 non pas comme le début d'une révolution populaire, mais comme l'étape ultime du processus de modernisation bourgeoise entamé à la fin de la guerre, et qui a modifié inexorablement la structure de la société italienne. Cette modernisation, il la refuse en bloc.
Le retour en Inde se comprend mieux si l'on tient compte de cette démarche d'intellectuel "anti-moderne". Orphelin de Gandhi, le pays marche à son tour vers la modernisation. Pasolini est curieux de savoir si cette modernisation sera différente de celle, occidentale et bourgeoise, qui a déjà gagné son monde. Ou bien si l'industrialisation de l'Inde prendra des formes nouvelles, différentes. Il pense que cette interrogation peut faire l'objet d'un film de fiction.
Le journal de 1961 était la cristallisation, intime et poétique, d'un voyageur. Il n'avait pas d'autre but que la traduction littéraire des impressions et des émotions du poète. **Notes pour un film sur l'Inde** est différent. La dimension privée (que le mot *notes* conserve) est redoublé par un désir d'universalité qui pour Pasolini ne peut s'épanouir que dans la narration, dans un récit romanesque. Ces notes ne seront pas un documentaire comme celui que Rossellini tourne en 1958, c'est-à-dire une œuvre pédagogique. Plutôt, un film sur et pour un film à venir – qui ne sera finalement jamais réalisé.
Ebauche d'un projet inachevé, rarement cité, souvent oublié lorsqu'on évoque la filmographie de Pasolini, **Notes pour un film** sur l'Inde est pourtant une œuvre d'une perfection absolue. Pasolini commence par poser un étrange rapprochement : la question de l'Inde actuelle – dit-il – est celle de la religion et de la faim. Dans cette formule, qui réunit en une seule phrase les différentes réalités d'un pays immense, il y a tout Pasolini : son âme double de philosophe (matérialiste) d'un côté et d'anthropologue (idéaliste) de l'autre ; et une troisième âme (le poète) qui tient ensemble les deux autres dans une cohérence absolue et pourtant fébrile.
Fébrile, car un poète se limite à saisir le monde, alors que Pasolini l'enregistre (comme un cinéaste) et surtout l'interroge (comme un journaliste). Il reprend le micro de **Comizi d'amore** (enquête sur la sexualité de 1965) et se met à la recherche de son conte. La première question est tirée d'une légende populaire. Elle exprime de manière allégorique la question de la religion et de la faim : un maharaja quitte son palais. Il rencontre des tigres qui meurent de faim et décide de les nourrir de son propre corps. L'enquête, qui par liberté et légèreté semble tenir du hasard des rencontres, avance au contraire selon une logique précise qui rappelle les écrits d'Engels sur l'Angleterre. La réponse d'un saint homme appelle celle du secrétaire de la fédération communiste de Bombay. De celui-ci on passe à des ouvriers. Des ouvriers aux paysans. De la ville à la campagne. C'est le Pasolini sociologue, dépassé dans un second temps par le scénariste. Le cap reste le film à venir. Un film qui se précise. Regardant du même œil-caméra tantôt les visages des Indiens (pour un casting à venir) tantôt les illustrations d'un livre sur les maharajas, Pasolini semble en découvrir le scénario.
Dans cette mise à plat du mythe et du réel, il y a la conception pasolinienne de l'art populaire. Le mythe, le conte populaire issu de la culture anonyme, est toujours quelque chose de vivant. L'hypothèse de travail, que les ***Notes*** vérifient dans chaque phonogramme, est que le mythe (et notamment le mythe religieux) parle toujours au présent, qu'il décrit la condition d'un peuple plus que la première page d'un journal. Et ce, avec une universalité qu'aucun reporter ne saurait atteindre.



Le film à venir sera un film sur le monde ancien et le monde nouveau. La première partie, celle où le maharaja quitte son palais, représentera l'Inde au moment de sa libération. Celle où la famille du maharaja, abandonnée et en misère, meurt de faim, représentera toute l'Inde moderne. Elle se terminera avec la crémation des restes du maharaja dans une ville lointaine.
Cette capacité qu'avait Pasolini d'enfermer une réalité complexe dans une simple métaphore est son plus grand don. Plus fort que le philosophe, que le poète, que le sociologue... il y a le conteur. C'est là aussi sa grande modernité ("Moi, moderne parmi les modernes" dit un vers de l'un de ses poèmes). Cette modernité, qui est celle d'un anti-moderne, le rapproche des cinéastes de l'Asie contemporaine : Apichatpong Weerasethakul, Raya Martin, Vimukthi Jayasundara. C'est le fait de lire et de voir les expressions littéraires et picturales de la tradition populaire (les Evangiles, la peinture de Giotto, Les contes des Mille et une nuits...) comme des récits hautement politiques, où le peuple cristallise son expérience de vie.

Eugenio Renzi / Antoine Thirion

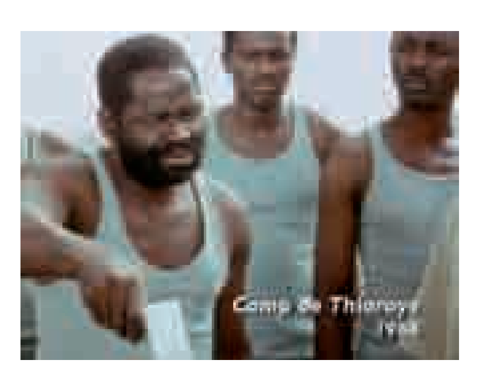
A lire

A propos de **Carnet de notes pour une Orestie africaine** de Pier Paolo Pasolini,
Images de la culture No.24, p. 28-31.

Le Docker noir – Sembene Ousmane







Notes pour un film sur l'Inde (Appunti per un film sull'India)

1968, 33', noir et blanc, documentaire
réalisation : Pier Paolo Pasolini

Tourné entre **Œdipe roi** et **Théorème, Notes pour un film sur l'Inde** appartient à l'ensemble parallèle des ***Appunti***, documentaires expérimentaux, repérages, films en devenir et à jamais inachevés, qui offrent un point de vue privilégié sur la méthode de Pier Paolo Pasolini. On y passe ici de récits légendaires en entretiens, d'enluminures en portraits pris sur le vif, de notables en Intouchables, de réalités en fantasmes.

Forte de son histoire millénaire, avec son lot de légendes et d'imageries que tempère l'histoire alors récente de son Indépendance, l'Inde offrait à Pasolini un laboratoire idéal pour construire et éprouver sa théorie d'une conservation non-dialectique du passé dans le présent. Si le cinéaste cherche d'abord, caméra à l'épaule et micro en main, à confronter à l'Inde "réelle" le souvenir d'un conte où un maharadjah se donne par bonté à des tigres affamés, il glisse bientôt vers la question des castes (il parvient d'ailleurs à interroger un Intouchable : séquence trop candide pour ne pas susciter un étrange sentiment). Egalement au programme : surpopulation et stérilisation, débat alors porté par les élites urbaines au détriment des paysans et ouvriers ; occidentalisation enfin, entre industrialisation et rêve démocratique. *Film sur un film sur l'Inde*, ces courtes notes justifient d'une densité inattendue : indispensable pour comprendre Pasolini et son orientalisme si particulier. **M. C.**

Quelques jours avec Sirk

1982-2008, 61', couleur, documentaire
réalisation : Dominique Rabourdin, Pascal Thomas
production : Allerton Films, Carlotta Films, Les Films français

En 1982, Pascal Thomas et Dominique Rabourdin se rendent à Lugano pour réaliser un entretien avec Douglas Sirk, alors âgé de 85 ans. Quelque vingt-six ans plus tard, ils se retrouvent pour évoquer cette rencontre et présenter, en supplément du reportage tourné à l'époque pour **Cinéma Cinéma**, de longues séquences inédites qui composent un émouvant portrait du maître incontesté du mélodrame.

La cruauté du montage consiste à rejeter hors d'un film des pans de réalité jugés sans valeur. C'est sans doute l'admiration de Thomas et Rabourdin pour le grand cinéaste qui les a poussés à sauver ces rushes pour les exhumer aujourd'hui. Admiration, mais aussi sympathie envers ce vieil homme élégant qui semble avoir attendu le soir de sa vie pour être reconnu en tant qu'auteur. Filmé dans l'intimité de sa villa, avec une caméra vidéo premier modèle, et aux abords de la cinémathèque de Genève, qui lui consacrait une rétrospective, Douglas Sirk évoque son destin d'Allemand exilé à Hollywood et revient sur les motifs qui caractérisent ses films, démontrant la cohérence artistique d'une œuvre dont il s'est senti dépossédé par les conditions de production. Il se livre enfin à une sage leçon de mise en scène. Pour Sirk, lumière, mouvement, musique, distribution, tout concourt à l'exaltation des sentiments ; parce qu'il est le plus populaire, le cinéma est l'art majeur du XXe siècle. **S. M.**

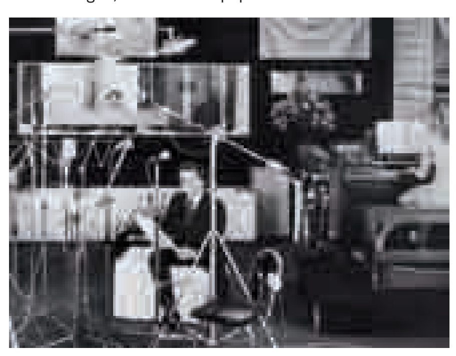
Le Docker noir Sembene Ousmane

2009, 54', couleur, documentaire
réalisation : Fatma Zohra Zamoum
production : Les Films d'un Jour
participation : CNC, Ciné Cinéma, Procirep, Angoa

"Lutter pour la réhabilitation culturelle de l'Afrique", telle fut la grande ambition du Sénégalais Sembene Ousmane, écrivain, réalisateur du premier long métrage d'Afrique noire (**La Noire de…**, 1966) et cofondateur de l'un des principaux festivals de cinéma africain (le FESPACO à Ouagadougou). Disparu en 2007 à l'âge de 84 ans, il laisse une œuvre considérable dont Fatma Zohra Zamoum met en lumière toute la force, la virulence et l'actualité.

La réalisatrice interroge notamment deux spécialistes de Sembene, Samba Gadjigo et Ismaïla Diagne. Leurs analyses minutieuses, illustrées d'extraits de films et enrichies de nombreux témoignages, dessinent une trajectoire placée tout entière sous le signe de l'engagement. Et ce, dès le premier roman (**Le Docker noir**, 1957), que Sembene écrit en se fondant sur sa propre expérience de docker à Marseille. Communiste (il choisit d'ailleurs d'étudier le cinéma à Moscou), militant panafricain, il ne cessera dès lors de dénoncer l'exploitation (**La Noire de…**, 1966), de "briser les silences de l'Histoire officielle" (**Camp de Thiaroye**, 1988) et de prêter attention aux mutations sociales du Sénégal post-colonial (**Le Mandat**, 1968 ; **Xala**, 1974). L'image d'une chaise vide au générique, la maison déserte du cinéaste explorée par la caméra de Zamoum le soulignent bien : l'absence du "doyen" pèse. Mais c'est maintenant peut-être, comme l'affirme son éditeur Denis Pryen, qu'il faut le découvrir. **D. T.**

Michel Magne, le fantaisiste pop







Jean Herman qui deviendra Vautrin

2009, 56', couleur, documentaire
réalisation : Laurent Perrin
production : TS productions
participation : CNC, Ciné Cinéma, CR Aquitaine

Jean Herman (né en 1933), connu également sous le pseudonyme de Jean Vautrin est un touche à tout : scénariste, cinéaste et romancier (prix Goncourt 1989 pour **Un Grand Pas vers le bon Dieu**), à fort idéal humaniste. Chez lui, à son bureau, il raconte son parcours marqué par des rencontres exceptionnelles, sous le sceau des collaborations, avec des cinéastes (Rossellini, Audiard), des dessinateurs et des écrivains (Tardi, Dan Franck).

A 22 ans, Herman part en Inde et devient grâce à Truffaut l'assistant de Rossellini. De retour en France, il monte un court métrage satirique avec le dessinateur Bosc. Puis débute une expérience de cinéma vérité avec un jeune délinquant, qui tourne mal et pousse Herman vers la fiction. La rencontre avec Queneau et son usage savoureux des mots est décisive : Herman adapte **Le Dimanche de la vie** (1965), son premier long métrage. A la naissance de son fils, autiste, auquel il se consacre, il s'éloigne du cinéma pour écrire des romans. La *Série noire* de Gallimard lui procure un espace de liberté qui rend possible la critique sociale. Le cinéma le rattrape encore avec Michel Audiard, avec qui il collabore en tant que coscénariste. Mais, pour ne pas sombrer dans une carrière de compromission, Herman va plonger définitivement dans l'écriture sous le nom de Vautrin. Avec Dan Franck, il crée Boro, un personnage témoin de son temps, qui partage avec son auteur la volonté de changer les choses. **P. E.**



Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

Dans son bureau, Jean Herman/Vautrin se raconte avec humilité. Il parle avec passion de ses travaux d'écritures (scénarii et romans). Ses amis de création, aussi enthousiastes que lui, expliquent leurs façons de procéder à quatre mains. Dans ce film, il est question du bonheur d'écrire seul ou avec l'autre. Une tranquillité, une sagesse transparaissent tout au long de ce portrait ; la caméra semble à la fois très proche et juste assez éloignée, ce qui laisse un espace de liberté à Vautrin. Le prologue, les deux chapitres (les deux facettes de Jean Vautrin) et l'épilogue structurent le film comme un roman. Des extraits de films, des images de BD, des photos et la lecture d'un extrait de **La Vie Ripolin** ponctuent le récit de sa vie. J'ai eu un coup de cœur pour ce film de Laurent Perrin. Je connaissais peu les œuvres de cet auteur ; ses qualités humaines m'ont donné envie d'en savoir plus.

Emmanuelle Fredin
(Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale, Toulouse)

Michel Magne, le fantaisiste pop

2009, 52', couleur, documentaire
réalisation : Jean-Yves Guilleux
production : Petit Dragon, Maybe Movies, Nightshift
participation : CNC, Sacem, Orange Cinéma Séries

Avec des interviews de cinéastes, producteurs et musiciens, des archives et des extraits de films, Jean-Yves Guilleux dresse le portrait du trublion Michel Magne (1930-1984). Compositeur prolifique et iconoclaste inscrit dans la modernité de son époque (à ses débuts, un concerto pour Simca 1000 et orchestre, et plus tard jusqu'à 17 musiques de films en un an), il garde en privé une part mélancolique, comme nous le font découvrir aussi ses proches.

Depuis ses premières compositions de musique expérimentale qu'il appelait *musique psychologique*, Michel Magne se rêvait en "Ionesco de la double croche". Ses musiques de films (de Verneuil, Lautner, Hossein, Yanne, etc.), bien que plus sages, mêlent humour et goût pour l'expérimentation. Des pastiches de Bach ou de Wagner pour les films de Roger Vadim au jeu des variations à partir d'un même thème musical dans **Les Tontons flingueurs**, Magne arrive à insuffler dans le monde illustratif de la musique de film une sorte de folie malicieuse, mêlant toutes les influences, du jazz à la musique concrète. En 1969, il monte un studio d'enregistrement dans sa propriété d'Hérouville, où un grand nombre d'artistes pop de l'époque (des Stones aux Pink Floyd), admirés par Magne, viennent travailler, contestant la mauvaise réputation du son français. Malgré ce parcours étonnant, Magne reste une personnalité assez torturée, et ses déboires financiers finiront par prendre le dessus. **P. E.**

Il était une fois... Sailor & Lula







Il était une fois... Les Tontons flingueurs

2010, 52', couleur, documentaire
conception : Serge July, Marie Genin, Gilles Mimouni
réalisation : Gilles Mimouni
production : Folamour, TCM
participation : CNC, France Télévisions, RTS

Gilles Mimouni retrace l'histoire d'un "ovni dans l'histoire du cinéma français" : **Les Tontons flingueurs** (1963). Les nombreux témoignages, extraits du film et images d'archives qu'il convoque dévoilent les audaces formelles et langagières de cette première collaboration entre le cinéaste Georges Lautner et le scénariste Michel Audiard, tout en la réinscrivant dans le contexte si particulier du début des années 1960.

Mimouni revient sur certaines séquences cultes, et notamment sur celle de la "cuisine", où éblouissent la grande complicité liant les acteurs (Ventura, Blier, Blanche, Rich...) et la qualité des dialogues, qui a tant fait pour la postérité du film. Les témoignages révèlent d'ailleurs à quel point les textes d'Audiard, davantage "composés" qu'écrits, étaient de véritables casse-têtes pour les comédiens. Mais Mimouni se penche également sur des aspects méconnus du film, comme sa genèse difficile à la Gaumont, où Lautner et son équipe étaient surnommés les "p'tits cons" ; ou encore son fort ancrage dans une époque, celle de la Nouvelle Vague, qui voit la jeunesse et la société de consommation triompher, mais qui n'a pas encore tout à fait oublié la guerre.
Demeure tout de même intacte une part de ce "miracle" (Lautner), qui fait que près de 50 ans après la sortie du film, l'on cite encore des répliques et que l'on en retrouve des échos jusque dans l'œuvre des frères Coen ou de Tarantino. **D. T.**

Il était une fois... Les Enchaînés

2009, 52', couleur, documentaire
conception : David Thompson, Serge July, Marie Genin
réalisation : David Thompson
production : Folamour, TCM
participation : CNC, France 5, TSR, Procirep

Sorti en août 1946, **Les Enchaînés** (**Notorious**) fut le plus gros succès d'Alfred Hitchcock aux Etats-Unis. David Thompson livre une analyse historique et esthétique de ce film d'espionnage sur la traque d'anciens nazis. Il s'appuie pour cela sur de nombreux témoignages de réalisateurs et d'historiens du cinéma pour le resituer dans son époque et dans la carrière du cinéaste.
Images d'archive et extraits du film illustrent ce documentaire.

En mai 1945, Hitchcock participe au montage d'un documentaire sur la libération des camps, une expérience qui le marque profondément. Au Royaume-Uni, il a déjà réalisé quatre films contre le nazisme ; **Notorious**, l'un des plus sombres de sa filmographie, est le troisième tourné à Hollywood sur le sujet.
Les intervenants racontent sa fabrication, décryptent sa construction et des éléments constitutifs (l'importance de la figure de la mère et le traitement des objets comme signes, par exemple). La scène "de la clé" ou celle du baiser entre Cary Grant et Ingrid Bergman sont emblématiques de la mise en place du suspens.
Selon François Truffaut, ce qui intéresse Hitchcock c'est de "filmer les dilemmes moraux". S'il n'obtint aucune récompense au 1er festival de Cannes et si, à sa sortie en France en 1948, la critique n'y vit qu'un divertissement, **Notorious** est aujourd'hui considéré comme un classique de la transition entre la Seconde Guerre mondiale et la Guerre froide. **T. G.**

Il était une fois... Sailor & Lula

2008, 52', couleur, documentaire
conception : Serge July, Marie Genin, Auberi Edler
réalisation : Auberi Edler
production : Folamour, Arte France, TCM
participation : CNC, France 5, TSR, Procirep

Réalisé en 1990, **Sailor & Lula** est le 5ème long métrage de David Lynch.
Adapté d'un roman noir, ce film onirique raconte l'histoire d'amour d'un couple en cavale. En s'appuyant sur un entretien avec le cinéaste et sur les témoignages de l'équipe technique et artistique, Auberi Edler livre une analyse du film et en retrace la genèse en le situant dans le contexte de son époque. Extraits et photographies du film illustrent son documentaire.

Cinéaste et peintre méticuleux, David Lynch se passionne pour la couleur et travaille avec des objectifs spéciaux. "Il retouche son œuvre, y ajoute de la texture ici ou là" explique le chef opérateur Fred Elmes. Isabella Rossellini, ancienne compagne du réalisateur, témoigne aussi de l'importance de la méditation transcendantale dans la construction de son univers symbolique. Ainsi, la musique est composée avant le tournage car elle "aide David à voir des images" précise Angelo Badalamenti, compositeur qui a souvent travaillé avec lui. Pour Martha Nochimson, auteur d'un livre sur Lynch, son grand talent est de "dépeindre la portée de la culture populaire américaine". Il met en avant la puissance de l'amour qui résiste à tous. Mais sa *love story* ténébreuse en forme de conte de fée, Palme d'or à Cannes en 1990, ne fit pas l'unanimité à sa sortie. Pour David Lynch, "le cinéma ne s'explique pas avec des mots. Ce qui compte, c'est le résultat final, l'expérience." **T. G.**

une fable

Après **Dancing Killing** (2006), expérience performative documentaire d'un marathon de danse, l'artiste et réalisateur François Nouguiès poursuit sa réflexion sur le faux et le simulacre, en nous entraînant avec **Jean-Pascal pour la France** dans les boucles d'une expérience cinéma. Analyse de Frédéric Nau.

Le moyen métrage de François Nouguiès intitulé **Jean-Pascal pour la France** met en œuvre une expérience originale et ingénieuse. Les premières images du film montrent le parking de la gare TGV de Vendôme, puis un bandeau de texte explique au spectateur que Jean-Pascal, travaillant dans le quartier d'affaires de La Défense, a choisi de s'installer près de Vendôme et effectue ainsi quotidiennement le trajet entre son lieu de vie et son lieu de travail. La scène suivante précise la situation dudit Jean-Pascal. Sans le connaître, cinq personnes échangent des réflexions sur sa démarche : pourquoi a-t-il entrepris de fonder une communauté d'habitation et de vivre dans un espace singulier, alors qu'il mène une vie professionnelle parfaitement intégrée aux exigences de la société libérale actuelle ? Dans le même temps, ces personnes, d'âge et de sexe variés, évoquent leurs propres liens avec une communauté. Enfin, en envisageant les questions qu'elles adresseront à Jean-Pascal, elles annoncent au spectateur le troisième et dernier temps du film, le plus long, lorsque ce dernier rencontre individuellement ses interlocuteurs et échange avec eux ses réflexions sur les différentes possibilités offertes par leurs tentatives communautaires. L'apparition de Jean-Pascal réserve, toutefois, une surprise, puisqu'il n'est autre que l'acteur Jacques Bonnaffé, d'ailleurs reconnu par au moins l'un des cinq intervenants. Le film dévoile ainsi le principe de son fonctionnement, qui consiste à mettre en présence un *personnage*, l'être fictif Jean-Pascal[1], et un petit nombre de *personnes*, appelées à exprimer leurs réactions devant une situation imaginaire, une *fable*.

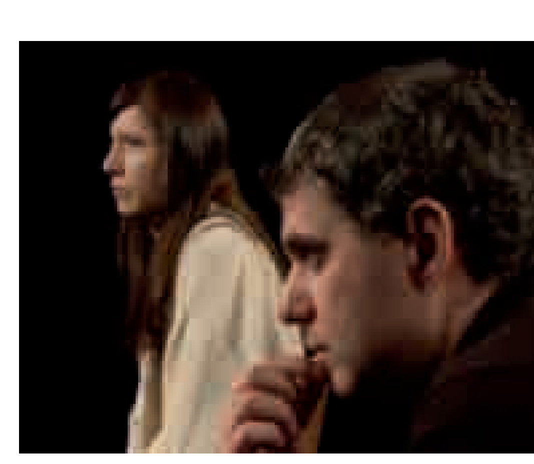
Par ce procédé, François Nouguiès rencontre une problématique qui a traversé le cinéma des années 2000 : le statut du documentaire, et, au-delà, le statut du réel dans le cinéma. Le développement des genres non fictifs, l'utilisation d'acteurs non professionnels, la définition juridique et esthétique de nombreux films liés au documentaire (à la qualité variable, de Michael Moore à Raymond Depardon) et les multiples scénarisations du réel (aussi bien en politique, avec le *storytelling*, qu'à la télévision, avec les fameux *reality shows*) ont largement préoccupé la critique. Si **Jean-Pascal pour la France** se distingue de cette abondante production, c'est qu'il ne cherche nullement à dissimuler son impureté : le réel (les intervenants s'entretenant avec Jean-Pascal) et le fictif (Jean-Pascal alias Jacques Bonnaffé) sont franchement mis en présence dans un mélange, qui tient à la fois du scénario (puisque ce télescopage entre fiction et non fiction est bien programmé) et de l'improvisation (puisque les interlocuteurs de Jean-Pascal sont des *acteurs* de bonne foi et ne récitent aucun texte). Il y a là une forme d'*expérience*, au sens scientifique du terme, dont le film donne à voir le déroulement plus que le résultat : que se passe-t-il lorsqu'un individu se trouve confronté à une idée de l'imagination ?[2] Qu'est-ce que ce dialogue nous dit de l'animal social qu'est l'humain ?

à chacun sa communauté

L'expérience porte, en premier lieu, sur les espaces, réels et virtuels, tels que les groupes humains se les approprient. Le premier plan du film, montrant le parking de la gare de Vendôme, suggère d'abord l'échange entre deux lieux, les bureaux de La Défense et une communauté que Jean-Pascal aurait fondée pour y vivre dans un milieu plus conforme à ses aspirations. C'est sur cette idée de communauté que s'effectue l'enchaînement avec la scène suivante, réunissant les futurs interlocuteurs du protagoniste, qui expriment leur point de vue et leurs interrogations sur Jean-Pascal. Or, leur conversation fait rapidement apparaître ce qui, dans son choix, pose question : la motivation de sa démarche. Il s'agit, plus particulièrement, de déterminer quelle relation la communauté de Jean-Pascal entre-







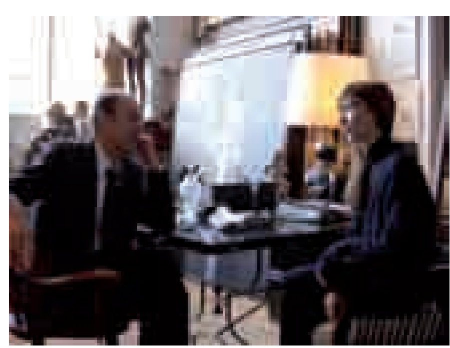
tient avec l'organisation dominante de l'espace collectif. En s'éloignant d'un centre de travail symbolique du capitalisme financier et en constituant un groupe avec ses propres règles, il effectue, de fait, un geste de distanciation par rapport au reste de la société. Mais, comme se le demande l'un des intervenants, y a-t-il là de l'idéalisme ou du pragmatisme? Tandis que Enos y voit une forme d'utopie intégrant les possibles de la société contemporaine, un autre exprime surtout le soupçon que Jean-Pascal n'ait cherché à défendre ses intérêts en valorisant un terrain acheté bon marché.
Même si les interprétations divergent et que la communauté évoquée n'existe pas en réalité, l'hypothèse créée par François Nouguiès ouvre un champ de possibles : l'espace n'est pas soumis à une exploitation unique et peut être l'objet de pratiques subjectives. En envisageant différemment le projet de Jean-Pascal, les intervenants révèlent la liberté laissée aux sujets, en groupe ou individuellement, de conférer aux lieux diverses significations. Nulle instance de pouvoir ne pourra ainsi décider, à jamais, d'assigner à un espace une fonction univoque. Dans le même temps, les désaccords qui se font jour dans cette conversation trahissent la difficulté qu'il y a, justement, à former une communauté : ce qui est commun ne va pas de soi.
Ce constat est renforcé par la suite de la scène. Chacune des figures impliquées dans le scénario y expose les conditions dans lesquelles elle s'est trouvée liée à une communauté. Il y a Jean-Pascal, d'abord, dont la première apparition est adressée au public. Le statut de Jacques Bonnaffé, acteur connu sans être une *star*, rend la réaction du spectateur imprévisible : les uns le reconnaîtront ; les autres non. De même ses propos entretiennent-ils le flou autour du projet de son personnage, dont il assigne l'origine à un mal-être dans son mode de vie antérieur : en fondant ce quartier où vivre ensemble plutôt qu'à côté les uns des autres, il n'aurait d'abord cherché que la commodité.
La diversité des expériences relatées ensuite par les autres personnages va également dans le sens d'une pratique fortement subjective de toute communauté : il n'y a pas de théorie générale possible du collectif. D'une tentative menée spontanément dans les années 1970 aux formes virtuelles de communautés, comme le célèbre Facebook, les exemples passés en revue reflètent à la fois la permanence de cette impulsion humaine et la diversité de ses réalisations. Hugues Peyret et Eric Camus, deux intervenants, expriment, en outre, la méfiance que les regroupements peuvent susciter : le second dit son attachement à son individualité et sa crainte d'"être noyé", tandis que le premier développe un discours plus ou moins anarchiste sur l'entreprise, vue comme le lieu



où nous vivons ensemble au risque de nous dessaisir de notre liberté.
Les propos échangés renvoient ainsi à une définition toujours plastique de la communauté. Projection des espoirs comme des craintes, l'engagement dans le collectif se fait le miroir réfractant de la subjectivité. Il révèle l'impossibilité d'un contrôle général des espaces (tant concrets que symboliques) et la constitution inéluctable de rapports personnels aux lieux pratiqués. C'est pourquoi la réunion des quelques intervenants de **Jean-Pascal pour la France**, tout en illustrant une variété des expériences, ne correspond aucunement à un échantillon ou encore, pour reprendre un terme significativement à la mode, à un panel. Il n'y a pas, dans ce film, de démarche statistique, pour la bonne et simple raison qu'il ne pourrait, de toute façon, y avoir de statistique capable de résoudre en une formule la créativité des pratiques humaines. Sous son angle politique, le dialogue orchestré par François Nouguiès se situe plutôt dans la lignée des travaux poético-géographiques de Michel de Certeau, par exemple dans **L'Invention du quotidien** : "[Les pratiques quotidiennes] ne forment pas des poches dans la société économique. Rien à voir avec ces marginalités qu'intègre bientôt l'organisation technique pour en faire des signifiants et des objets d'échange. Par elles, au contraire, une différence incodable s'insinue dans la relation heureuse que le système voudrait avoir avec les opérations dont il prétend assurer la gestion... [L]es espaces sociaux, stratifiés, sont irréductibles à leur surface contrôlable et constructible... Illisibilités d'épaisseurs dans le même lieu, de ruses dans l'agir et d'accidents de l'histoire." [3]

le besoin d'être instable pour trouver les choses

Or, la part politique de *Jean-Pascal...* est d'autant plus liée à une construction poétique que la communauté de Jean-Pascal n'existe pas. C'est dans la dernière partie du film que la fiction travaille et réagit le plus évidemment avec le réel des intervenants. Certains d'entre eux reconnaissent l'acteur Jacques Bonnaffé : c'est le cas, notamment, de Hugues, qui, à l'issue

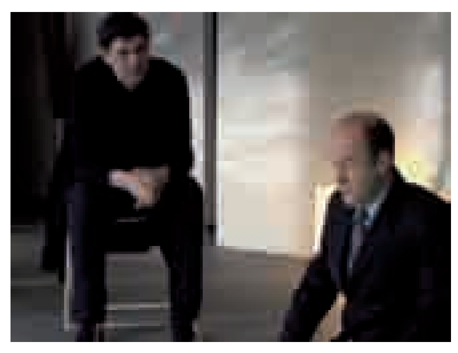
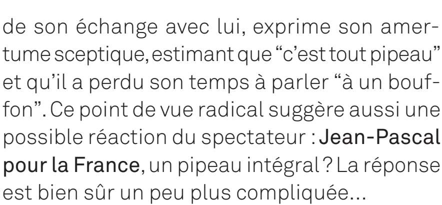
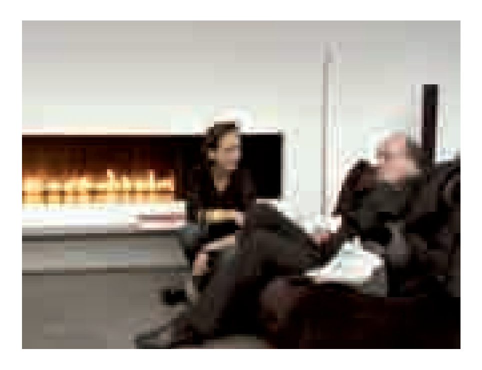


Jean-Pascal pour la France

2009, 53', couleur, documentaire
conception : François Nouguiès, Jean-Loïc Tribolet
réalisation : François Nouguiès
production : Capricci Films
participation : ministère de la Culture et de la Communication (Cnap)

Cadre aisé à Paris, a priori sans histoire, Jean-Pascal est à l'origine d'une expérience communautaire inattendue (à Vendôme où il vit), aussi éloignée que possible de l'utopie. Pour en sonder la viabilité et interroger cet homme, François Nouguiès sollicite cinq personnes aux parcours divers. Seulement voilà : Jean-Pascal n'existe pas, ou pas tout à fait. Un dispositif dont la simplicité n'exclut pas une forme de jubilation.

La communauté n'est-elle aujourd'hui qu'affaire de virtuel, sinon de fiction? Internet a-t-il irrémédiablement congédié les expériences communautaires des décennies passées et, le cas échéant, faut-il s'en plaindre? La *réalité* est-elle seule accréditée pour discuter le politique (comme semble le dire le plus virulent des intervenants)? Ou encore, que signifie "représenter", un électorat, un groupe, un homme? Bien sûr, la question de la représentation intéresse directement le cinéma (art communautaire par excellence, tant dans sa fabrication que dans sa réception) : la bonne idée de François Nouguiès consiste à en déplier la polysémie, pour l'élever à un niveau pragmatique et sociopolitique, avant d'en retrouver, grâce à la participation du comédien Jacques Bonnaffé, toute la dimension fantasmatique (voire rhétorique). Fort de l'expérience, des désirs ou des souvenirs de chacun, le film étire ainsi jusqu'au vertige les possibilités conceptuelles d'une notion problématique.
M. C.


de son échange avec lui, exprime son amertume sceptique, estimant que "c'est tout pipeau" et qu'il a perdu son temps à parler "à un bouffon". Ce point de vue radical suggère aussi une possible réaction du spectateur : Jean-Pascal pour la France, un pipeau intégral ? La réponse est bien sûr un peu plus compliquée…

S'il y a une vérité dans la fiction, elle doit, en premier lieu, être recherchée dans les descriptions que le personnage donne de son groupe communautaire. Le prétexte invoqué pour justifier les rencontres filmées est fourni par une prétendue crise traversée par le groupe. Jean-Pascal explique à Eric que les relations entre les fondateurs se sont dégradées, en particulier en raison d'affaires sentimentales. Cette situation manifeste l'instabilité de toute entreprise collective, dans laquelle l'intime ne manque pas de faire irruption, et peut, dès lors, mettre en péril les principes établis. Mais surtout, elle permet à Jean-Pascal d'énoncer la nécessité impérieuse du mouvement, du changement. Le groupe ne peut se perpétuer dans l'indéfinie répétition de lui-même. S'il fait appel à des regards extérieurs, c'est parce qu'il ressent le besoin de "trublions" qui contribueront à la réinvention de la communauté. De la même façon, recevant Enos dans un décor particulièrement dénudé, il s'en explique en déclarant qu'il a pour habitude de poser ses affaires dans un lieu sans avoir l'intention d'y rester toujours : "On a besoin d'être instable pour trouver les choses." Il s'agit donc moins de penser, c'est-à-dire de planifier et d'anticiper un projet, que de l'essayer, ou plutôt encore d'essayer, d'expérimenter, de tenter. La vie, un essai toujours recommencé, dit davantage que le discours théorique.

Ce discours sur la communauté ne décrit pas seulement la communauté fictive de Jean-Pascal à l'intérieur du film, mais aussi le statut de cet objet fictif dans son fonctionnement pragmatique. C'est un *usage* de la fiction qui se trouve par là suggéré. La confrontation avec le monde imaginaire apparaît comme une expérience qui, loin de résulter de l'application pure et simple d'un scénario préétabli, interroge, questionne, inquiète la réalité trop figée dans ses fausses certitudes. Le personnage Jean-Pascal fait donc appel aux trublions de l'extérieur pour réinventer sa fiction, et, par cette dernière, propose à ses interlocuteurs et, à travers eux, aux spectateurs, de repenser et de réinventer leurs propres expériences. La communauté du personnage ne se laisse donc pas aisément qualifier. Il n'y a pas d'histoire, à proprement parler, de cette communauté dont les contours ne sont que vaguement évoqués par Jacques Bonnaffé au fil des entretiens : ce n'est pas un récit plus ou moins romanesque. Mais, étant donné que le film fait des difficultés traversées par le groupe son point de départ, voire son moteur, il serait également bien erroné d'y voir une utopie. Au bout du compte, le terme d'hypothèse paraît ne pas mal convenir. Faire une hypothèse, c'est, en effet, faire une supposition, comme les enfants qui, dans leurs jeux, installent souvent la situation avec des formules telles que "on dirait que…". On dirait qu'il y a un groupe communautaire, et puis on voit ce qui se passe, comment le monde extérieur réagit. Mais donner les hypothèses, en mathématiques, c'est aussi préciser les données d'un problème ; et ce groupe est bien suscité pour poser problème, et tout d'abord aux interlocuteurs de Jean-Pascal.

un cinéma-expérience

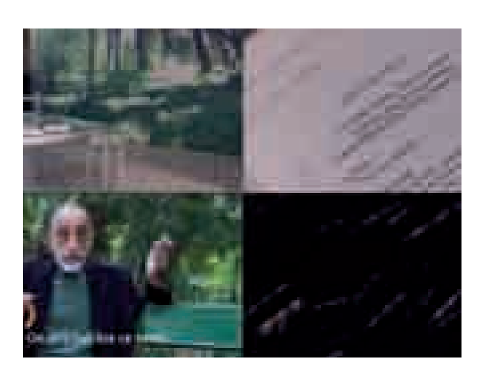
Jean-Pascal pour la France est donc un film sur la vie en commun. Soumettant à différents intervenants une hypothèse créative, il recueille, en une durée qui ne peut être qu'éphémère, l'évocation d'expériences et d'instants. Ces fragments de récits, offerts par les *acteurs* de bonne foi répondant à Jacques Bonnaffé, traduisent un vécu, retravaillé toutefois par les représentations, la mémoire et les phantasmes, et illustrent le tissage que font les existences du réel et de la fiction. L'imagination, l'invention et la création apparaissent alors comme l'indispensable mobile qui meut les vies humaines et procure parfois, pour un bref instant, un "état de grâce", selon les derniers mots du film, laissés à Enos, qui, rappelant son passé au sein d'un petit groupe communautaire, évoque rêveusement "un état de grâce qui a passé". Par cette réflexion et par le dispositif qui l'exprime, le film de François Nouguiès est aussi un film sur le cinéma. Le brouillage qu'il opère dans les frontières entre le réel et le fictif ne surprend plus guère, en nous, les postmodernes. En revanche, l'inventivité des images et des situations caractérisant ***Jean-Pascal…*** autorise un éloge peu commun de l'artefact cinématographique : le vrai ne se fait pas entendre sans le faux, et les deux participent de la même expérience d'exister. De cette expérience, le cinéma, tel, du moins, que l'entend François Nouguiès, prend sa part en la représentant, mais aussi, et surtout, en en créant sans cesse les nouvelles conditions de possibilités, par le trouble jeté sur nos regards parfois trop tranquilles sur le monde et les choses. Entre le trouble et la grâce, l'expérience, tâtonnante, existentielle et/ou cinématographique.

Frédéric Nau

1 Le titre du film lui-même pouvait attirer l'attention : emprunté à une chanson des années 1980, il pointe vers la part fictive du film. C'est du moins l'idée que peut s'en faire, rétrospectivement, le spectateur.

2 Au fond, le dispositif imaginé par François Nouguiès n'est pas éloigné des tableaux de Magritte, qui se plaisent à ces rencontres *surréalistes* entre le réel et l'imaginaire. Mais, tandis que l'art pictural fige l'instant de la rencontre et que l'esthétique de Magritte joue surtout sur le choc de ces moments inattendus, le dispositif se concentre ici plutôt sur le dialogue instauré entre les personnes et le personnage. En ce sens, il suivrait plutôt la voie d'Alice au pays des merveilles. L'arrière-plan du dialogue concerne, toutefois, une matière plutôt anthropologique.

3 Michel de Certeau, L'Invention du quotidien, Paris, Gallimard, 1990 (in *Indéterminées*).





il était deux fois

D'après Blanche-Neige, le premier film de l'artiste Hugues Decointet, est à la fois un récit du tournage de Blanche-Neige, mystérieux film sans images de João César Monteiro, et une remise en jeu du drame de Robert Walser dont il est adapté. Le cinéma occupe une place centrale dans le travail d'Hugues Decointet, qui nous fait découvrir les multiples correspondances qu'il tisse entre texte, peinture, film et installation. Présentation et entretien par Sylvain Maestraggi.

En 1999 João César Monteiro tourne **Blanche-Neige**, une pièce du poète suisse Robert Walser qui reprend les personnages du conte là où il s'est arrêté. Au bout de quelques jours, le réalisateur pose sa veste sur la caméra : le film sera noir. Seuls subsisteront les voix des acteurs, les plans d'ouverture et de clôture, et quelques intermèdes.

Quand il se lance dans l'adaptation de **Blanche-Neige**, Monteiro vient de renoncer à celle de **La Philosophie dans le boudoir de Sade**. Ce renoncement lui pèse. **Blanche-Neige** sera dédiée à Sade. Entre Sade et Walser les liens ne sont pas absents. **La Philosophie dans le boudoir** raconte l'éducation d'une jeune fille par des libertins. La pièce de Walser livre une jeune fille aux séductions d'un groupe de personnages ambigus qui réclament tour à tour sa mort et son amour. La jeune Eugénie de Sade est initiée au dépassement de la morale dans une perspective révolutionnaire. La Blanche-Neige de Walser est sommée de dire "oui" à une société dont elle perçoit tous les vices. Les deux pièces posent la question du rapport de l'individu à la norme sociale, question qui traverse les films de Monteiro. Si Blanche-Neige, après avoir tenu tête à son entourage, finit par céder, le réalisateur portugais apparaît à la fin du film et prononce un "non" silencieux face à la caméra. On peut y lire la revendication toute sadienne d'une singularité farouche. Singularité que l'on retrouve chez Walser qui vécut à l'écart de la société et finit ses jours à l'asile. Le film de Monteiro commence par l'image du poète suisse trouvé mort dans la neige. Après cette image plus aucune autre n'était possible. Noir du refus, noir du deuil, la radicalité du geste de Monteiro renvoie à sa volonté de non-alignement. Face à la mort du poète, toute image devient obscène. Il est curieux de penser qu'avant de réaliser ce film noir, en voulant adapter Sade, Monteiro se confrontait à la question de l'irreprésentable.

Mais rien ne dit quelle place aurait tenue l'image. Quant au son, la note d'intention de **La Philosophie dans le boudoir** annonce clairement : "La voix sera l'élément primordial de séduction d'un jeu d'entrecroisement des lignes mélodiques." Au moment de la préparation de **Blanche-Neige**, embarrassé par "l'iconographie de l'imaginaire féérique", Monteiro écrit dans son journal : "Me vient soudainement l'idée d'une récitation musicale", puis il ajoute : "Je suis les nuages du regard [...] la tessiture du rêve de Walser est faite de cette matière diaphane, imprécise, éphémère, qui tient presque de l'immatérialité." Les seules images de **Blanche-Neige** seront des nuages qui servent d'intermèdes aux séquences où le spectateur, plongé dans l'obscurité, est livré à la "matière diaphane, imprécise, éphémère" des voix. Le noir libère l'imagination et fait basculer le film sur le plan de la musique.

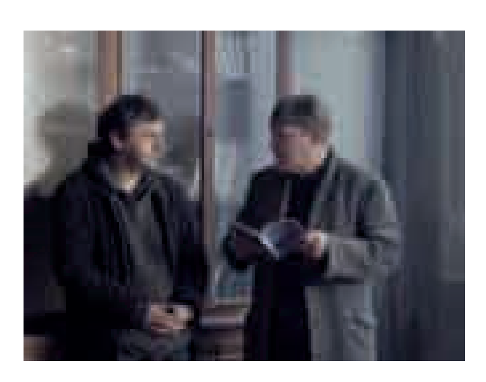
Comme **Blanche-Neige** s'inscrivait dans les traces de **La Philosophie dans le Boudoir**, **D'après Blanche-Neige** d'Hugues Decointet s'inscrit dans celles de **Blanche-Neige**. Mais reprise et variations creusent l'écart avec l'original pour explorer de nouvelles directions. Si la démarche d'Hugues Decointet met en question la représentation, ce n'est pas en répudiant l'image, mais en décomposant les éléments du tournage. Il expose ainsi la machine théâtrale (plateau, décors, répétitions) qui sommeille en chaque film. Dans cette opération, les points de contact entre le texte de Walser et son expression cinématographique se trouvent déplacés. Chez Monteiro, texte et film coïncident au moment où Blanche-Neige demande au Prince qui lui décrit les amours de la Reine et du Chasseur de repousser "la vile image". Chez Decointet, c'est un peu plus loin, lorsque la Reine invite Blanche-Neige et le Chasseur à rejouer une scène du conte, que texte et film entrent en résonance.

Pourquoi êtes-vous parti du film **Blanche-Neige** de Monteiro ?

Hugues Decointet : C'est un film très singulier, d'après un texte tout aussi singulier, Blanche-Neige de Robert Walser, recommandé à Monteiro par Serge Daney. Un film singulier par le fait qu'il a été occulté. Je dois citer ici un documentaire sur **Four Devils**, un film disparu de Murnau. La réalisatrice américaine, Janet Bergstrom, parvenait en même temps à raconter l'histoire de la disparition du film, qui a été produit et diffusé, et l'histoire du film lui-même à partir des quelques éléments retrouvés comme des dessins du storyboard. Il y avait donc un double récit, à la fois documentaire et fictionnel, cela avec très peu d'images. J'avais trouvé que c'était un objet cinématographique surprenant. Peut-être que l'idée de faire un film d'après **Blanche-Neige** est venue de là. Je trouvais intéressant de partir d'une image disparue. C'est pour ça que le film porte le sous-titre *Traces d'un film...* Il s'agissait de raconter l'histoire d'un film par ses vestiges.

Dans le dossier de présentation du film vous parlez d'un vide laissé dans l'œuvre d'un autre artiste que vous choisissez d'investir. Cela permet-il de faire un lien entre **D'après Blanche-Neige** et vos travaux précédents ?

H. D. : Avant de faire des films et des installations, souvent liés, j'ai commencé par la peinture et déjà en peinture j'étais intéressé par la notion de *réserve*, un terme technique qui désigne un vide laissé dans un dessin. Il y a eu une très belle exposition au Louvre sur ce thème-là, il y a une quinzaine d'années, qui s'appelait **Réserves, les suspens du dessin**. La première installation que j'ai réalisée s'appelait **Réserve**. Le titre jouait sur la réserve de musée et l'absence d'image, la toile blanche : il s'agissait de projections de détails de tableaux sur des toiles vierges. Ces détails étaient méconnaissables du fait qu'ils étaient prélevés dans le fond des tableaux – l'arrière-plan est un thème récurrent dans mon travail – et que les photos étaient prises à main levée, selon des angles qui rompaient avec toute vocation de







reproduction. Toujours à partir du thème de la réserve ou du vide, j'ai aussi conçu des projets à partir d'œuvres inachevées d'autres artistes, comme **Terre verte**, qui est un film réalisé d'après un synopsis non réalisé d'Antonioni, lui-même inspiré par un texte qu'il avait lu dans le journal. Je suis retourné au texte original, signé par un certain Piovene, et j'ai raconté l'histoire en faisant défiler l'intégralité de ce texte en sous-titres sur un plan séquence – un plan large de la mer depuis une amorce du littoral de galets jusqu'à l'horizon. Le plan change progressivement de couleur et on entend un montage de sons liés au récit, mais sans voix.

Comment interprétez-vous le geste de João César Monteiro ?

H. D. : Il avait déjà eu un geste similaire sur le tournage de **Sylvestre** où il avait été gêné de voir les personnages en costumes dans un décor réel. Il avait tout arrêté, changé le casting (c'est là qu'il a choisi la jeune Maria de Medeiros, dont c'est le premier film), et tourné le film uniquement en studio, dans des décors peints très marqués. Dans **Blanche-Neige**, il a été plus radical. Je sais que Monteiro se méfiait de l'image, ce qui peut paraître paradoxal pour un cinéaste. Hugues Quester raconte dans le film qu'il était très mélomane et très exigeant sur le son. Il a choisi de mettre en avant des voix. Est-ce une impuissance ? En peinture, on dirait plutôt qu'il est arrivé à une forme d'abstraction. C'est pour cela qu'il insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas de noir, mais de nuances de gris. Il aurait pu tout aussi bien ne pas filmer, mais au lieu de ça il a posé sa veste sur la caméra et il a filmé (ce qui est authentique). Il s'agit donc vraiment d'une image, comme un noir de Soulages ou de Malevitch.

N'était-ce pas risqué de remettre de l'image là où Monteiro avait choisi de la retirer ? Même s'il faudrait préciser de quel genre d'image il s'agit dans votre film.

H. D. : En effet, le danger était de refaire le film de Monteiro. En 2005, je suis allé à Lisbonne pour faire des repérages sur les lieux de tournage de **Blanche-Neige** : le jardin botanique pour les extérieurs, et un petit pavillon, un ancien observatoire, situé dans le jardin botanique, pour les intérieurs. Le premier projet, c'était de filmer des morceaux de décor en plan séquence de la durée du texte de **Blanche-Neige**, et de les juxtaposer images et texte comme je l'avais fait dans **Terre verte**. Mais c'est en travaillant sur le texte de Walser que j'ai trouvé la forme actuelle du projet. La pièce est riche en rebondissements temporels. Elle se situe après le conte des frères Grimm, qui, en tant que passé, est pris à partie par les personnages. Le Chasseur dit à un moment : “Beauté n'a pas, pour la beauté / la haine que prétend le conte.” Par ailleurs, le Roi déclare à la fin : “Un miracle a donc bien eu lieu / dans ce bref espace d'une heure”, ce qui est la durée réelle de la pièce. La lecture du texte a donc relancé le projet, je me suis rendu compte de tous les jeux auxquels il pouvait se prêter, et j'ai inversé la démarche : je me suis appuyé sur Walser pour raconter plusieurs histoires, dont le tournage du film de Monteiro ou à un autre moment un extrait du conte des frères Grimm.

Ce jeu avec la temporalité chez Walser se retrouve dans votre manière de mettre en scène le texte, de vous situer après le film de Monteiro, mais avant un autre film qu'on verrait en train de se tourner.

H. D. : Perturber l'ordre chronologique de la production d'un film m'intéresse. Cela, déjà à travers les installations puisqu'elles permettent de montrer en même temps et sur un même plan plusieurs éléments de décors qui précèdent l'image. Mettre des extraits du repérage ou du storyboard dans un film m'intéresse également. Même si le storyboard qui apparaît dans le film a été réalisé après-coup. Ce qui me plait c'est que l'on perçoive les images autrement… Et j'aime assez l'idée qu'en ayant vu **D'après Blanche-Neige** les gens qui n'ont pas vu le film de Monteiro puissent se demander s'il l'a vraiment réalisé.

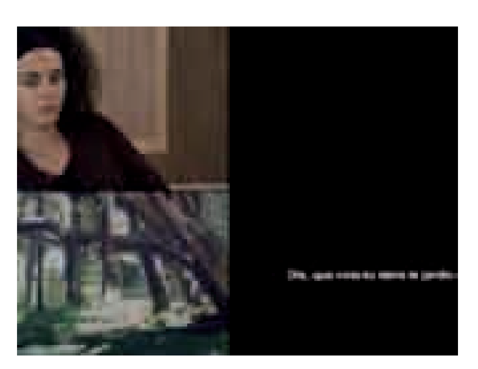
Partant de votre intérêt pour le cinéma, pourquoi avez-vous choisi de travailler sur l'exposition du décor et des conditions de tournage plutôt que de réaliser des films “traditionnels” ?

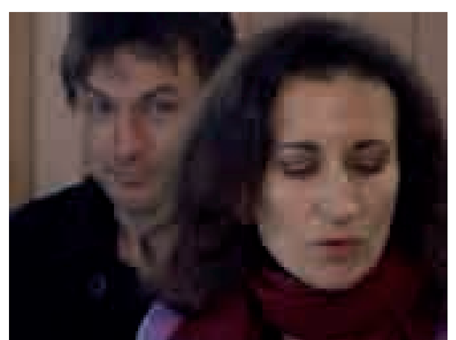
D'après Blanche-Neige
Traces d'un film
de João Cesar Monteiro

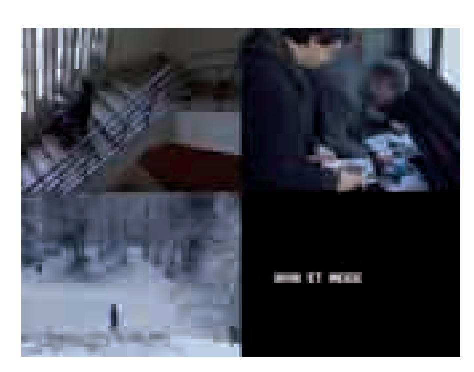
2010, 45', couleur, documentaire
réalisation : Hugues Decointet
production : Entre 2 Prises
participation : ministère de la Culture et de la Communication (Cnap)

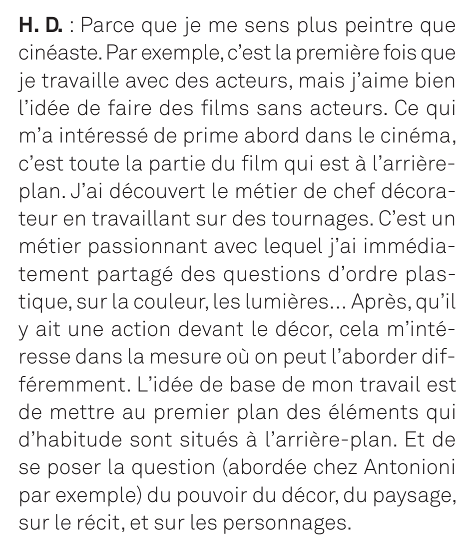
D'après Blanche-Neige hérite à la fois de la pièce de Robert Walser et du film de João Cesar Monteiro, son adaptation culte car désertée par l'image. Le dispositif de Hugues Decointet est l'écho de ce premier dialogue : en *split screen* ou image plein écran, il alterne répétitions, brèves archives où le cinéaste portugais justifie sa démarche sibylline, et le témoignage du comédien Hugues Quester, victime collatérale de ce passage au noir.

Tout texte théâtral appelle par nature une représentation scénique. Quand il adapte **Blanche-Neige** de Walser, Monteiro redouble cet appel et choisit de se passer d'images, car “l'image, nous apprend-il dans les quelques archives présentées ici, était trop dramatique pour lui permettre la lumière.” L'à-représenter du théâtre, désormais inscrit sur l'écran noir d'un cinéma, fraie dès lors avec un irreprésentable. Le spectateur du film est ainsi contraint de produire ses images propres, sans leur ôter pourtant l'obscurité qu'y inscrit Monteiro – ce “non” énigmatique qu'il oppose au “oui” de Blanche-Neige. Le geste de Decointet par conséquent est risqué. Car le film-source invite la production de ses images perdues autant qu'il la décourage. En ce sens le choix de filmer des lectures-répétitions semble justifié, comme une option qu'eut pu choisir Monteiro lui-même. Au risque d'entendre Walser plus que Monteiro, dont la référence menace toujours de se dissoudre. **M. C.**









H. D. : Parce que je me sens plus peintre que cinéaste. Par exemple, c'est la première fois que je travaille avec des acteurs, mais j'aime bien l'idée de faire des films sans acteurs. Ce qui m'a intéressé de prime abord dans le cinéma, c'est toute la partie du film qui est à l'arrière-plan. J'ai découvert le métier de chef décorateur en travaillant sur des tournages. C'est un métier passionnant avec lequel j'ai immédiatement partagé des questions d'ordre plastique, sur la couleur, les lumières… Après, qu'il y ait une action devant le décor, cela m'intéresse dans la mesure où on peut l'aborder différemment. L'idée de base de mon travail est de mettre au premier plan des éléments qui d'habitude sont situés à l'arrière-plan. Et de se poser la question (abordée chez Antonioni par exemple) du pouvoir du décor, du paysage, sur le récit, et sur les personnages.

Comment avez-vous choisi les acteurs ?

H. D. : Nous avons organisé un casting avec la production, mais j'avais déjà une idée de la plupart des rôles. Ce qui comptait pour moi c'était qu'ils soient assez différents les uns des autres. J'avais beaucoup désiré rencontrer Hugues Quester, que j'avais trouvé génial dans **Le Bassin de JW**. Je l'ai bien sûr un peu choisi par fétichisme pour Monteiro. C'est un homme de théâtre qui a une voix extraordinaire, il était parfait pour jouer le Roi et le Chasseur. Violeta Sanchez apporte de la distance au personnage de la Reine. C'est quelqu'un qui a une carrière très variée : elle fait des performances, elle a été mannequin, elle a joué au cinéma dans des films comme **Le Pornographe** de Bertrand Bonello. Alice Houri, qui joue Blanche-Neige, m'a été indiquée par la directrice de casting, je n'avais pas vu **La Graine et le Mulet**. Elle a une manière un peu gouailleuse de dire le texte qui contrastait avec la voix plus posée d'Hugues. Pour le Prince, j'avais pensé à Robinson Stevenin, mais en travaillant avec Mehdi Belhaj Kacem, à qui j'avais demandé d'écrire la partie documentaire du film sur le tournage de Monteiro, je me suis aperçu que le rôle était pour lui. Des quatre c'est l'acteur le moins professionnel, même s'il a joué dans **Sauvage innocence** de Philippe Garrel.

Dans votre film, chaque comédien apporte une couleur très forte à son personnage. Le jeu est plus expressif que dans le film de Monteiro. Comment les avez-vous dirigés ?

H. D. : Je les ai assez peu dirigés. On a fait quelques répétitions dans mon atelier, pour lire le texte et que je m'habitue à leurs voix. Comme il y avait peu d'action, il fallait que j'invente quelques mouvements simples et positions, des entrées de champ, des sorties, quelques petits travellings. C'est à partir des répétitions que j'ai fait tout le découpage. Cela m'a permis de visualiser des postures et des directions. Mais le film est lui-même une répétition, à la limite du jeu, le texte à la main, un peu comme Monteiro l'avait fait dans une séquence du **Bassin de JW** avec Pierre Clémenti, Hugues Quester et Joana Azevedo.

Vous avez déjà réalisé une installation qui mettait en jeu la lecture, **La Chambre aux songes** (2002), à partir d'un dialogue inspiré de la légende de sainte Ursule.

H. D. : C'était une lecture ouverte au public durant la première Nuit blanche à Paris, dans un dispositif de décor installé à l'hôtel d'Albret. Le dialogue, écrit par Mehdi Belhaj Kacem, était dit par plusieurs femmes qui souvent ne se connaissaient pas, à la manière d'une audition. Cela a donné un petit film : la continuité du texte monté à partir des différentes lectures. Finalement, ce sont souvent des textes qui sont à l'origine de mes projets, j'ai une approche assez littéraire. Je travaille en ce moment sur un projet sur des voix seules, sans images. Il existe d'autres formes de jeu que celui dont on a l'habitude au cinéma. Comme dans les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, par exemple, qui font parfois appel à la lecture et qui font entendre le texte tout en donnant une présence très forte au paysage.

Où avez-vous tourné **D'après Blanche-Neige** ?

H. D. : A la Manufacture de Sèvres, dans l'ancienne école, un bâtiment magnifique des années 1930 où s'est installé un collectif d'artistes : La Générale en Manufacture. C'est un lieu qui aurait plu à Monteiro. Il y a un côté désuet un peu comme à Lisbonne, et de grandes ouvertures avec des verres dépolis qui lui auraient permis de jouer sur le contre-jour, comme il le faisait dans ses films.

Il existe une version de **D'après Blanche-Neige** sous forme d'installation. Etes-vous parti de cette installation pour ensuite réaliser un film ?

H. D. : Je savais depuis le début que je ferais une installation et un film. Ça s'est fait parallèlement, même si j'ai terminé le film après avoir montré l'installation au Centre d'art contemporain de Pougues-les-Eaux. L'installation a orienté le film sur un point : la division de l'écran en quatre images qui correspondent aux quatre types de séquences qui dans l'installation étaient présentées sur des écrans séparés (**La Répétition**, **Documents d'après Blanche-Neige**, **Noir et Neige**, **Contes et Jardins**). L'installation reprend le décor du tournage, l'intérieur en bois inspiré de l'observatoire et les extérieurs peints. Il y a une signalétique aux murs et au sol qui suit les indications scéniques de la pièce de Walser. Au fond de la salle, derrière le décor de l'observatoire, étaient projetées des séquences de répétition à l'échelle[1], filmées dans la continuité, sans plans rapprochés, comme du théâtre. Puis les autres séquences s'allumaient sur des écrans plus petits disposés à l'intérieur de l'observatoire. Parfois il y avait quatre images en même temps, parfois deux. C'était au public à se déplacer, flâner, faire son montage, sans pouvoir saisir tous les morceaux. L'ensemble durait trente minutes.

Les extérieurs peints de **D'après Blanche-Neige** sont dans la continuité de certaines de vos œuvres précédentes intitulées **Découvertes**.

H. D. : Il s'agit d'un travail autonome que je continue toujours. Une *découverte* est un terme de scénographie qui, au cinéma comme au théâtre, désigne un élément de décor en arrière-plan : c'est par exemple la vue que l'on voit d'une fenêtre, un ciel, une ville ou un jardin. Aujourd'hui on fait une incrustation d'une image, mais il existait une autre technique que j'aime bien qui consiste à peindre de très grands tirages photos noir et blanc à la peinture à l'huile.

C'est une technique spéciale, un peu comme de l'aquarelle, la peinture est très diluée et la colorisation donne ce qu'on appelle le *lointain*. Il faut des images assez neutres, sans trop de détails, ni de personnages. J'ai archivé des photos qui pouvaient servir de découvertes dont j'ai fait des tirages que j'ai colorisés et exposés comme des œuvres en soi. Comme il devient difficile de faire faire de grands tirages argentiques, j'expérimente aujourd'hui d'autres techniques à partir d'impressions numériques… mais il faut que ça résiste à la peinture. Pour la vue du jardin dans le film, j'ai fait l'inverse : on est parti d'une petite aquarelle que l'on a agrandie en numérique sur une toile. On voit une de ces *découvertes* dans **D'après Blanche-Neige** : un ciel qui fait référence aux intermèdes du film de Monteiro. Au début du plan, elle intervient comme un élément de décor, puis à la fin comme une œuvre filmée : un ciel peint.

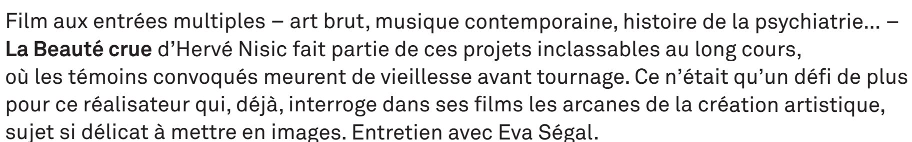
Dans le film, il y a trois niveaux d'image : les décors en palissade, les extérieurs peints et les découpes (cadre et fenêtres). On est immergé dans un dispositif d'illusion. Quel rôle jouent les prises de vue en extérieur réel dans ce dispositif ?

H. D. : Je me suis servi des repérages comme d'échappées vers des "ailleurs". Les plans de jardin sont reliés au monde des nains évoqué par Blanche-Neige, les plans de l'observatoire à la lecture du conte des frères Grimm. J'ai transformé ce qui était de l'ordre du documentaire pur en image de fiction. Cette direction s'est imposée au montage, où tout de même il est question de faire un film, alors qu'au début les différents éléments étaient plus cloisonnés. Mais c'est le texte de Walser qui m'a amené à faire ses glissements. En ce sens, je pense que le film va plus loin que l'installation, qui était un peu didactique. Le film a pris plus d'autonomie. Il y a beaucoup plus d'images, c'est plus serré, plus monté, on entre dedans, alors que dans l'installation, on exposait plutôt différents types d'images. Je n'aime pas le terme de "cinéma expérimental", mais j'espère que le film dépasse ce cadre, même si au départ il y a la tentative expérimentale de conjuguer deux types de récits que j'appelle "documentaire" et "fictif".

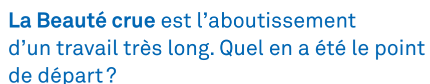
Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, juillet 2010

le souffle créateur de la waldau





Film aux entrées multiples – art brut, musique contemporaine, histoire de la psychiatrie… – La Beauté crue d'Hervé Nisic fait partie de ces projets inclassables au long cours, où les témoins convoqués meurent de vieillesse avant tournage. Ce n'était qu'un défi de plus pour ce réalisateur qui, déjà, interroge dans ses films les arcanes de la création artistique, sujet si délicat à mettre en images. Entretien avec Eva Ségal.



La Beauté crue est l'aboutissement d'un travail très long. Quel en a été le point de départ ?

Hervé Nisic : En 1996 s'est tenue au Centre culturel suisse à Paris une exposition de dessins et d'œuvres d'aliénés de la Waldau intitulée **Le Dernier Continent**. Elle était organisée par Michel Bereti et Armin Heusser qui ont publié un livre sous ce titre en allemand. Il s'agit du *dernier continent* de l'art, bien entendu. Ce que j'ai trouvé passionnant, c'est le travail d'analyse de Michel Beretti et ce qu'il révélait des relations entre les psychiatres suisses, les malades mentaux et l'art. Plus que les œuvres, ce qui m'intéresse dans cette histoire c'est la façon dont un regard particulier porté sur elles peut permettre au patient de se révéler à lui-même en tant qu'artiste.

Quel regard les psychiatres du début du XXe siècle portaient-ils sur les productions de leurs malades ?

H. N. : Il y a eu certains aliénistes, notamment à l'hôpital Sainte-Anne à Paris, qui ont été sensibles à leur valeur artistique mais l'attitude la plus courante était le rejet de ces "griffonnages". Comme les dessins d'enfants, on considérait que ça occupait les patients et que ça pouvait canaliser leur violence, puis on les jetait à la poubelle. A la Waldau, les œuvres des malades étaient aussi appréciées pour leur intérêt dans le diagnostic. Il faut se souvenir que Rorschach, l'inventeur du fameux test, était psychiatre à la Waldau. Mais c'est un autre psychiatre de la Waldau, Walter Morgenthaler, qui, le premier, en 1920, a soutenu dans un livre l'idée qu'Adolf Wölfli était un artiste, un malade mental et un artiste.

Vis-à-vis de l'idéologie nazie, la collection Morgenthaler n'était-elle pas une forme de résistance ?

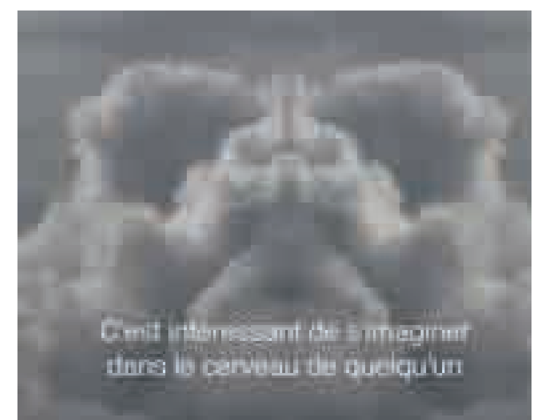
H. N. : Le paradoxe c'est que Goebbels lui-même demandera que soit conservée la collection Prinzhorn de l'hôpital psychiatrique de Heidelberg – la plus grande collection de ce genre – précisément afin de dénigrer l'art "dégénéré". Ce qui revient tout de même à faire une place aux œuvres des malades mentaux à côté des œuvres des plus grands artistes d'avant-garde. Goebbels a donc directement contribué – pour de très mauvaises raisons évidemment – à la conservation de la collection, au moment même où les malades eux-mêmes étaient exterminés. En même temps, on peut noter que c'est en Suisse alémanique et en Allemagne que l'intérêt pour l'art des fous s'est le plus largement développé au début du XXe siècle. Une psychiatre m'a déclaré : "La psychiatrie suisse est sans doute rêveuse !" En tout cas, elle se distingue à cette époque par son ouverture et sa générosité. Ce qui est peut-être propre aux pays germaniques, c'est une propension à accepter le monde rêvé, une certaine porosité entre les hôpitaux psychiatriques et le monde de l'art. Le psychiatre Walter Morgenthaler était un peintre amateur, de même que Rorschach, et le frère de Morgenthaler, Ernst, était un grand artiste. On sait aussi que Paul Klee connaissait la Waldau.

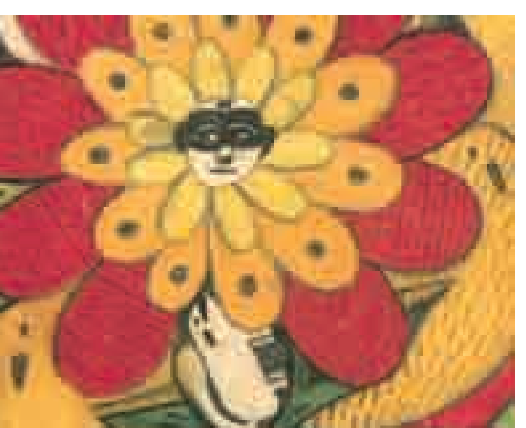
Comment expliquer que l'intérêt pour "l'art des fous" soit passé aujourd'hui ?

H. N. : L'institution psychiatrique a pris en main l'activité artistique des malades dans le cadre d'ateliers d'art-thérapie. Il ne s'agit plus d'un processus de création libre où quelqu'un inventerait une nouvelle manière de dire les choses. Pour Michel Beretti et moi-même, et cela peut paraître iconoclaste, ce n'est plus de la création. Il s'agit là de la même valeur artistique que ce qui se produit dans les ateliers des lycées.

L'art, pour vous, ne peut se développer qu'en confrontation avec l'institution ?





C'est intéressant de s'imaginer
dans le cerveau de quelqu'un






Ils étaient si obsédés qu'une personne
n'arrivait plus à les supporter

La Beauté crue

2008, 65', couleur, documentaire
conception : Michel Beretti, Hervé Nisic
réalisation : Hervé Nisic
production : Atopic, Louise productions, TSR, Images Plus, The Hot Line, Michel de Wooters Productions, TSI, RTBF, YLE
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAP), ministère des Affaires étrangères, Procirep, Angoa

L'écrivain Michel Beretti et le réalisateur Hervé Nisic enquêtent sur les liens unissant l'art et la folie, à partir des œuvres nées dans les asiles d'aliénés suisses du début du XXe siècle et de leur influence sur des artistes en rupture comme Jean Dubuffet, puis Jean Tinguely et Daniel Spoerri.
Un psychiatre, des plasticiens, des conservateurs et un musicien donnent leur point de vue, qu'images et bande son suggestives rendent sensible.

Au début du XXe siècle, des psychiatres voient dans le dessin un révélateur rapide des pathologies mentales et constituent des corpus. Mais certains s'émeuvent de cette énergie créatrice, comme Walter Morgenthaler, de l'asile de Berne la Waldau, qui publie en 1921 **Adolf Wölfli, un aliéné artiste**. Pour Dubuffet, la rencontre en 1945 avec ces œuvres est décisive.
Théoricien de l'Art brut contre l'art culturel, il les collectionnera et s'inspirera de leur esprit pour ses propres peintures. Leur totale liberté marque aussi le jeune Spoerri qui fréquente l'asile de Münsingen où son cousin est médecin. Son ami Tinguely nourrira son œuvre des machines d'Heinrich Anton Müller.
Michel Thévoz, premier conservateur du musée de l'Art brut à Lausanne, souligne le paradoxe ambigu de l'hôpital psychiatrique carcéral d'antan, générateur d'une force “discriminatrice mais aussi stimulatrice” car “provocatrice”, qui cesse avec l'encadrement administratif de la création chez les malades mentaux. **L. W.**

H. N. : C'est une des trames du film, ces conditions difficiles dans lesquelles la création se développe. Adolf Wölfli a produit à la Waldau des centaines de cahiers de dessins qui, empilés, montent à une hauteur de 3,10 mètres : 30 000 à 40 000 dessins. L'inventaire n'est même pas terminé ! Les machines de Heinrich Anton Müller, dont il ne reste presque rien, juste quelques photos, étaient des assemblages faits avec des morceaux de bois, de cuir, des détritus, des excréments. Lorsque quelqu'un passait près de lui, Müller faisait tourner ses manivelles. Ce bricolage matérialisait un rêve. Le fait que quelqu'un qui est privé de tout, d'une manière assez radicale propose une image mentale forte, vous met en mouvement, surtout si vous êtes un artiste. Jean Tinguely et Daniel Spoerri ont ressenti un déclic immédiatement après avoir vu le travail de Müller. Bernhard Luginbühl, lui, a été hanté par le personnage de Wölfli. Pour un artiste qui se sent lui-même possesseur d'un univers, Wölfli donne l'exemple, l'énergie de se lancer.

Est-ce aussi l'énergie de Wölfli et Müller qui a nourri votre film ?

H. N. : Peu à peu. La première idée du film consistait *simplement* à marcher sur les traces de Michel Beretti et d'Armin Heusser, qui avaient passé quelques mois dans les caves de la Waldau à inventorier les œuvres. Il faut rappeler que ces œuvres doivent leur survie à un simple ouvrier de maintenance de l'asile, Heinz Feldmann. En tant que serrurier, détenteur des clés de la réserve, il les a au sens strict conservées et plus ou moins classées dans leur ordre d'arrivée. Beretti et Heusser avaient rencontré tous les témoins de cette histoire et, en 1998, nous avions encore quinze ou vingt témoins vivants tout à fait intéressants pour raconter l'histoire de la conservation de ces œuvres et de leur réception par le milieu artistique. Tinguely était encore vivant, Nicky de Saint-Phalle aussi. Les choses ont tourné autrement car le montage du projet a pris énormément de temps. Lorsqu'est venu le moment de tourner, tous ces gens étaient morts. C'est une situation qui se produit hélas assez souvent dans le cinéma documentaire et se résout généralement par un abandon. Mais, après avoir baigné cinq ou six ans dans cette histoire, j'en étais habité et le producteur Christophe Goujon (Atopic) aussi. Nous avions obtenu assez vite le soutien du ministère de la Culture (Délégation aux arts plastiques), mais aucune télévision d'importance en France n'était entrée dans la production. C'est grâce à un coproducteur suisse, Louise Production, que le film s'est fait.

L'arrivée de ce coproducteur suisse a-t-elle infléchi le projet ?

H. N. : Cela a beaucoup changé la manière de travailler en donnant à la fois des moyens et des contraintes. J'ai travaillé avec le chef opérateur Jean-Jacques Bouhon, qui a fait une très belle lumière, et une très bonne équipe technique. Mais le cadre était celui d'une production classique, avec seulement deux semaines de tournage à deux caméras où il faut prévoir pas à pas le tournage de chaque plan. Evidemment, ce n'est pas la méthode idéale lorsqu'on veut faire surgir de l'inattendu. Heureusement, Atopic a permis que je conserve la deuxième caméra pendant six mois pour faire à mon rythme des tournages complémentaires, ce qui a fait échapper le film à un carcan qui l'aurait étouffé. Cette seconde part, je l'appelle la part de la folie. Car, même si le film a un ancrage dans le réel, l'essentiel n'est pas là. Il s'agit de montrer comment le feu de la création s'est communiqué.

Le feu créateur d'Adolf Wölfli ?

H. N. : Dans le courant de ce travail qui s'est étendu sur une dizaine d'années, j'ai pris conscience de l'importance de ce personnage. L'histoire de Wölfli est poignante, c'est l'histoire d'une justice de classe, d'une médecine de classe. Très pauvre et simplet, il est placé comme garçon vacher, au plus bas de l'échelle sociale. Il tombe amoureux de la fille du fermier qui est aussi amoureuse de lui. Le fermier le renvoie. Ce renvoi injuste l'a complètement déboussolé. Ensuite, il a été accusé sans preuves probantes d'actes de pédophilie. Cet homme naïf dont la base psychique est très fragile se retrouve brisé et enfermé à vie. A cette époque, les hôpitaux psychiatriques étaient des prisons. L'originalité de la Waldau c'est qu'on y pratiquait une sorte de rééducation par le travail. Du fin fond de son enfermement et de sa déchéance sociale, cet homme écrit, dessine, chante, compose de manière exubérante. Et il est reconnu comme artiste. Ses œuvres commencent à se vendre. Avec l'argent, il achète du papier et des crayons. Wölfli est conscient de son nouveau statut. Un jour, il demande à Morgenthaler de visiter Berne pour voir si ses œuvres sont exposées en vitrine, si on parle de lui. Mégalomane, il se voit roi, empereur… Cet homme fruste qui délire mais avec une énergie formidable devient le symbole même d'une création artistique déconnectée de tout lien social. Il incarne l'artiste démiurge qui crée un monde en même temps qu'il avance. C'est ce qui explique qu'il a inspiré autant d'artistes, des écrivains comme Friedrich Glauser et des dizaines de compositeurs. On peut citer le Danois Per Nørgård[1], Georges Aperghis ou l'Américain Terry Riley, compositeur de musique répétitive, qui a composé deux opéras sur Wölfli. J'en ai retenu l'idée de réaliser un film musical qui serait mis en branle par le souffle de Wölfli lui-

même. C'est la découverte du travail de Bernhard Gal, un jeune compositeur autrichien, qui a rendu possible de faire entendre le souffle de Wölfli. Ses installations sonores nous proposent une immersion, comme si l'on se promenait dans le cerveau de Wölfli.

Votre film ne propose-t-il pas lui aussi une sorte de promenade dans la tête de Wölfli ?

H. N. : Oui, le film montre relativement peu d'œuvres de Wölfli – l'œuvre est trop immense et justifierait à elle seule un autre film, – et cherche plutôt à plonger le spectateur, par le son, dans une forme d'obsession, d'enfermement. J'aurais aimé réaliser un film sans parole, mais, malgré tout, certaines choses qui sont dites sont très intéressantes. Le travail du montage a consisté à trouver un équilibre entre ce souffle intérieur et des paroles parfois très fortes. Comme lorsqu'Armin Heusser parle du rapport fou entre l'artiste et la roue du monde, de son travail contre Dieu. Au tournage, nous en avions tous la chair de poule. Ce qui m'intéresse dans le tournage d'un documentaire c'est de donner à l'autre l'occasion de prendre le pouvoir. S'il ne saisit pas sa chance, sa parole a de fortes chances de ne pas rester au montage ; mais l'important, pour moi, c'est d'ouvrir la porte. Armin Heusser, qui est un artiste, a saisi l'occasion que le film lui donnait. Il était l'assistant de Tinguely et a participé avec Luginbühl et d'autres artistes suisses de cette bande à la construction du **Cyclope** dans la forêt de Milly. Dans cette tête immense, Jean Tinguely a voulu loger un musée. Le Cyclope constitue une forme d'hommage à Heinrich Anton Müller qui a été un de ses grands inspirateurs. Armin Heusser va plus loin en déclarant que le **Cyclope** *est une œuvre de Müller par procuration*. Tous les artistes de ce courant reconnaissent qu'ils ont tiré une partie de leur énergie créatrice de la rencontre avec les illuminés de la Waldau.

Il semble pourtant que certains artistes ne reconnaissent pas volontiers leur dette vis-à-vis des aliénés. N'est-ce pas le cas de Dubuffet ?

H. N. : On doit beaucoup à Dubuffet qui s'est comporté en conservateur scrupuleux. Il a permis que ces œuvres soient reconnues et a été leur passeur dans le monde de l'art. C'est lui qui a développé ce concept de "l'art brut". Mais il s'est toujours défendu d'avoir été sous influence. Ce qui a créé le doute, c'est qu'il interdisait l'accès à sa collection d'art brut aux artistes afin qu'ils n'aillent pas y piquer des idées. Dans le film, Daniel Spoerri fait malicieusement remarquer que dans certaines œuvres de Dubuffet, l'emprunt se monte d'après lui à 80 %. C'est vrai aussi des œuvres musicales qu'il a composées, mais Dubuffet a toujours nié toute influence directe. Quant à Spoerri, qui ne reconnaît qu'une influence très limitée, on peut noter qu'à la fin de sa vie il travaille à fabriquer des poupées qui ressemblent furieusement à celles que des malades mentaux ont faites en Finlande. Il ne faudrait pas en conclure que Dubuffet ou Spoerri n'aient rien inventé. Pour que ces œuvres déclenchent un déclic créateur, il faut être soi-même artiste.

Dans **La Beauté crue**, l'herbe joue un rôle important, l'herbe à travers laquelle vous sifflez, les hautes herbes où l'on pénètre… Pourquoi l'herbe ?

H. N. : L'herbe dans laquelle on souffle fait référence à la trompette de Wölfli. Il a composé des centaines d'airs folkloriques d'un genre qui personnellement m'intéresse peu. Il a également inventé son propre système de notation sur six lignes (comme Nijinsky qui, lui aussi était enfermé à la Waldau). Il jouait ses musiques toute la journée à la cantonade avec un cornet en papier, et c'était tellement insupportable qu'on lui a donné une chambre à part. Cette trompette, je pouvais la refabriquer facilement mais ça me paraissait un peu scolaire. Enfant, quand j'allais en randonnée dans les Alpes, j'aimais prendre une herbe pour souffler dedans. Dans cette herbe, il y a aussi sans doute un clin d'œil au passé de Wölfli, l'ancien garçon vacher. J'avais envie de faire renaître quelque chose du terroir suisse et du geste de l'enfant dans l'alpage. Quant aux hautes herbes qu'on pénètre, elles viennent d'ailleurs. J'aime explorer avec la caméra ce monde qui ondule et frémit sous nos pieds, ce monde peuplé d'elfes, de gnomes selon les légendes nordiques et saxonnes.

Y a-t-il une parenté entre **La Beauté crue** et un autre film que vous avez réalisé, **Revoir Nijinsky danser** (Cf. *Infra*) ?

H. N. : Le personnage de Nijinsky était évidemment présent pendant le tournage à la Waldau mais il n'est pas resté dans le montage final. Chez Daniel Spoerri où nous sommes allés filmer, on voit une sculpture qui représente le saut de Nijinsky, sculpture qui a été exécutée à partir d'une fameuse photo prise à la Waldau, plus exactement dans son annexe de Münsingen. Alors qu'il était interné et complètement catatonique, un photographe est venu rendre visite au vieux danseur peu de temps avant sa mort et lui a parlé de Serge Lifar. A l'évocation de ce nom, Nijinsky, en costume et cravate, a fait un saut assez haut que le photographe a capté. La sculpture réalisée d'après cette photo se retrouve maintenant accrochée à la façade de la maison de Daniel Spoerri. Il faut se souvenir que l'oncle de Spoerri était le directeur de la Waldau. Daniel Spoerri y venait souvent le dimanche avec son ami Jean Tinguely pour manger et boire, à l'époque où ils étaient jeunes et désargentés. Ils sont donc entrés en contact très jeunes avec la collection Morgenthaler et l'esprit de la Waldau.

Votre travail sur **La Beauté crue** est-il l'héritier de recherches entreprises pour d'autres films ?

H. N. Je serais bien une exception si je n'avais pas, moi aussi, mes obsessions ! **La Beauté crue** bénéficie de l'expérience des films précédents, et surtout de **Personne** (Cf. *Infra*). Ce film qui partait d'un objet absolument pas cinématographique – la poésie générée par ordinateur – s'est fait en s'affranchissant de tout ce que je connaissais du cinéma. Il est parti de zéro, d'une page blanche où tout est permis. Cette radicalité, pour moi, est fondatrice. Il s'agit d'une conquête de liberté, de la possibilité de faire des films qui partent vraiment à l'aventure. Ce n'était pas le cas avec un film précédent, **La Hauteur du silence** (1995), dont tout le dispositif était déterminé avant de tourner le premier plan. L'aventure naît du fait que ces films se confrontent à un objet impossible, soit dans **Personne** parce que le sujet se prête difficilement au cinéma, soit comme dans **La Beauté crue** parce que les principaux témoins meurent. Ce qui reste, c'est la résonnance de l'histoire dans celui qui fait le film. Il tente alors de la transformer en une énergie qui donnera envie de passer d'un plan à l'autre, d'une séquence à l'autre, en suscitant un élan et une curiosité, mais sans la justification d'une histoire qu'on raconterait. Dans **La Beauté crue**, le récit n'est pas présenté au départ, c'est même son impossibilité qu'on montre. Affronter sans peur un montage libéré des contraintes de la narration, voilà la leçon de **Personne**, qui se retrouve à mon sens dans ce film. Quand on parle d'artistes comme ceux de la Waldau, s'affranchir de toutes les contraintes est bien la moindre des choses !

Propos recueillis par Eva Ségal, septembre 2010

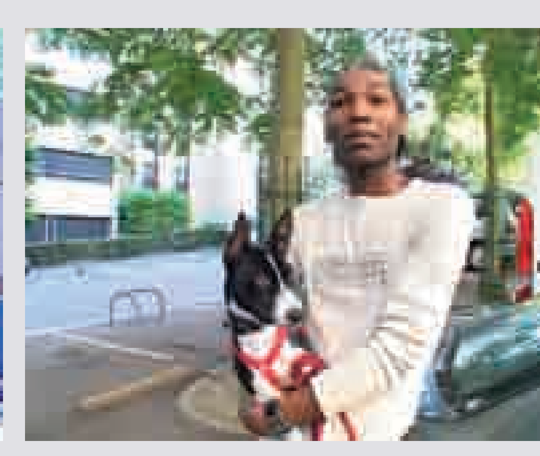
1 Cf. **Les Archers**, de Martin Verdet, p. 22.

www.cnc.fr/idc

D'Hervé Nisic
Personne, 2000, 90'.
Revoir Nijinsky danser, 2000, 26'.





















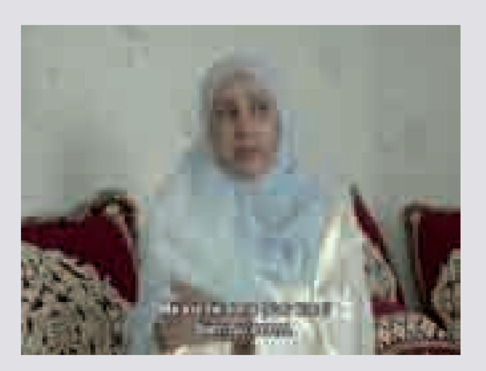




Anselm Kiefer au Louvre / A l'école de Louise Michel / Banlieue gay / Clichy pour l'exemple / Invitation à quitter la France / Joue la comme la vie / Ma vie à l'hôtel / Mouton noir / Stéphane Hessel, une histoire d'engagement / 9-3, mémoire d'un territoire / Vivre en banlieue / Les Nettoyeurs







Les films soutenus par la commission **Images de la diversité**

Créée en 2007 par décret, la commission **Images de la diversité** vise à contribuer à la visibilité de l'ensemble des populations qui composent la France d'aujourd'hui, mais aussi construire une histoire commune autour de valeurs partagées. Elle regroupe le CNC et l'Acsé (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances) active depuis de nombreuses années sur ces thématiques sous différentes dénominations successives (FAS-Fonds d'action sociale pour les travailleurs immigrés et leurs familles ; FASILD-Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations). Le travail de cette commission vise ainsi à unir les compétences et les moyens de ces deux institutions, avec l'appui indispensable de professionnels et d'acteurs engagés dans la vie citoyenne, artistique et culturelle ; elle se veut un lieu de débats sur la nature et la qualité des projets présentés, débats enrichis par la diversité des parcours et des compétences des membres. En trois ans, et depuis **Indigènes** de Rachid Bouchareb, qui a été une sorte de catalyseur, plusieurs œuvres qui interrogent et étayent l'identité de la France dans ses multiples facettes, qui explorent l'altérité et le respect des différences, ont confirmé que ces thèmes trouvaient une profonde résonnance chez les spectateurs, comme en témoigne par exemple le beau score enregistré en salles en 2009 par **La Première Etoile**, premier film de Lucien Jean-Baptiste. Même constat observé à la télévision qui réussit à gagner le pari de l'audience avec des fictions exigeantes diffusées en première partie de soirée. Les récents succès d'**Aïcha**, de Yamina Benguigui, et de **La Journée de la jupe**, de Jean-Paul Lilienfeld, sont sans aucun doute symptomatiques de ce besoin de renouvellement et de cette aspiration à voir un reflet plus juste de la société française et plus proche de sa complexité. Ces succès sont autant de signes qui doivent donc encourager à aller encore plus loin.

Si ce bilan montre que l'évolution est positive et que le public est au rendez-vous, il dévoile aussi le chemin qui reste à parcourir afin que les créateurs travaillant sur ces sujets particulièrement importants pour notre société soient encore plus visibles, afin que l'offre de programmes soit encore plus abondante et les investissements encore plus conséquents, notamment pour la fiction audiovisuelle. Depuis 2007, plus de 500 soutiens ont été attribués à près de 450 œuvres pour un montant de plus de 13 M€ (dont 270 films documentaires ayant bénéficié de près de 6M€).

mode d'emploi

L'Acsé attribue des aides à la production uniquement. Un contrat de diffusion est exigé lors du dépôt du dossier. Le montant de ces aides n'est pas plafonné. Le soutien accordé par le CNC au titre de ce fonds est possible après avoir préalablement obtenu une aide sélective à l'une des différentes commissions du CNC (Court-métrage, COSIP, Avance sur recettes, Fonds Sud…). L'aide complémentaire versée a vocation à couvrir une des étapes de la création jusqu'à son exploitation ; les soutiens demandés peuvent ainsi correspondre à la préparation (écriture, développement), à la production ou encore à la diffusion (distribution, édition DVD). Ces financements peuvent atteindre un plafond de 50 000 € dans la limite du montant de l'aide ou des aides sélective(s) initiale(s) accordée(s). Pour les projets susceptibles d'être retenus par les deux établissements, un cumul des aides attribuées dans le cadre de la commission est possible, dès lors que la demande est faite simultanément par la même personne morale, auprès des deux établissements.

Les films documentaires soutenus par l'Acsé et le CNC au sein de la commission **Images de la diversité** sont en diffusion au catalogue **Images de la culture**.

Les bilans annuels de la commission sont disponibles sur www.cnc.fr ou en publications gratuites au CNC.

contacts
marc.nigita@cnc.fr ou samia.meskaldji@lacse.fr

Bourtzwiller 420
Détruire, disent-ils

2007, 53', couleur, documentaire
réalisation : Zouhair Chebbale
production : Bix Films, France 3 Alsace, Cagifragilis
participation : CNC, Procirep, Angoa, CR Alsace, Communauté urbaine de Strasbourg, Acsé, Ville de Mulhouse, ANRU, CG Haut-Rhin

Chronique d'une mort annoncée : les 420 logements de la cité HLM seront rasés et leurs locataires relogés là ou ailleurs. Ainsi en ont décidé les autorités au vu de chiffres alarmants : chômage, délinquance, échec scolaire, toxicomanie. Les habitants vivent mal cette décision à laquelle ils n'ont pas pris part. Pour ces déracinés originaires du Maghreb, la cité a constitué un précieux port d'attache. La quitter, c'est affronter un nouvel exil.

Réalisé par un jeune cinéaste issu de cette cité dans la banlieue de Mulhouse, le film fait résonner la plainte des habitants confrontés à une échéance brutale : la destruction imminente du lieu où ils ont vécu depuis trente ans, où les plus jeunes sont nés, avec comme corollaire la perte soudaine des voisins, des repères familiers, des réseaux de solidarité. Les jeunes gens proclament leur attachement à la cité par des tags, des graphes, un rap et un clip. Les aînés s'expriment à mots plus feutrés, entre amis, autour d'un café ou à la sortie de la mosquée. Les mères de famille – dont presque toute la vie s'est écoulée entre les murs de la cité – semblent encore plus désemparées. C'est elles qui vont devoir choisir le nouvel appartement, recréer des liens dans un environnement inconnu. Par souci d'équilibre, le film donne aux responsables de l'opération d'urbanisme l'occasion de dire aussi leur mot, mais ils restent inaudibles. On ne fait pas le bonheur des gens malgré eux. **E. S.**





j'ai grandi dans cette cité

Quand une cité part à la casse, ses habitants ont des bleus à l'âme. Zouhair Chebbale, 35 ans, s'est mis à l'écoute de ses copains, ses voisins, ses compagnons de galère. Dans Bourtzwiller 420 – Détruire, disent-ils, il tient la chronique mélancolique de la dernière année de sa cité.

Bourtzwiller 420 est-il un film personnel ou avez-vous cherché à exprimer le point de vue collectif des habitants ?

Zouhair Chebbale : Dès le départ, j'ai voulu que ce soit les deux, un film personnel mais aussi une parole donnée aux habitants. J'ai grandi dans ce quartier de Bourtzwiller et mon histoire s'imbrique dans celle des habitants. Ma mère vit encore là-bas, j'y retourne une à deux fois par semaine. Donc mon histoire est celle des habitants. Ils ont pour la plupart la même position que moi : cette destruction a été mal gérée.

N'y a-t-il pas un côté passéiste dans le refus de voir disparaître une cité HLM très dégradée ?

Z. C. : Le problème n'est pas que la cité en tant que murs disparaisse. Mais la non prise en compte du lien que les habitants ont construit entre eux tout au long des années crée un sentiment d'humiliation. La plupart des familles ont vécu un premier déracinement il y a trente ans. Aujourd'hui, sans leur demander leur avis, en les mettant devant le fait accompli, on les disperse à travers la ville, sans leur laisser le choix de rester ensemble. Certaines personnes âgées n'avaient plus que leurs voisins comme famille. Il n'est pas certain qu'elles puissent reconstruire une vie sociale ailleurs. Détruisons les bâtiments et donnons les nouveaux appartements qu'on va construire aux habitants actuels. Le problème est que ces nouveaux logements ne sont pas pour eux, les anciens locataires sont déplacés ailleurs, dans d'autres cités tout aussi délabrées que la leur. Ils perdent tout, un logement certes vétuste mais auquel ils étaient habitués, et des voisins qu'ils aimaient.

Comment s'est déroulé le tournage ? Sur quelle durée ?

Z. C. : Le but était d'être au plus près des habitants et de leur quotidien. C'est pourquoi le dispositif était très léger : un cadreur qui faisait l'image et le son. Je faisais également partie des personnages donc j'attendais du cadreur qu'il ait également un regard cinématographique, qu'il soit capable de prendre des initiatives. Le tournage s'est déroulé pendant un an. Il y avait les séquences incontournables pour moi : les réunions Ville-habitants, les inaugurations, les initiatives et manifestations des locataires, les déménagements de mes personnages... et puis les séquences construites telles que les interviews.

La municipalité de Mulhouse a soutenu le projet du film. Comment a-t-elle réagi au film terminé ?

Z. C. : La municipalité a effectivement soutenu le film mais à aucun moment elle n'est intervenue pour interdire. J'entretiens avec la municipalité des relations de confiance car j'ai toujours été un acteur associatif de la Ville. Les politiques me connaissent. La Ville souhaitait un film dans lequel les habitants puissent s'exprimer. Après le film, l'adjoint au logement m'a dit qu'il était très content que les habitants aient pu parler et s'expliquer. Cela leur a permis de voir les erreurs qu'ils avaient pu commettre. A l'avenir, il pensait pouvoir se servir du film comme document de discussions avec des habitants touchés par de futures réhabilitations. On peut aussi penser que la Ville souhaitait offrir un genre d'exutoire, de défouloir aux habitants après les frustrations qui se sont dégagées lors de cette destruction. Les élus ont-ils cherché ainsi à se racheter ?

Vous préparez actuellement une nouvelle version de ce film, avec un montage différent. Pourquoi ?

Z. C. : Le temps télévisuel n'est pas celui du cinéma. Même si le film existe dans cette version de cinquante-deux minutes, ce format ne permet pas toujours de tirer le meilleur parti des rushes, des séquences qu'on a pu tourner. La télévision nous pousse aussi à une autocensure, selon la sensibilité que l'on semble déceler chez le diffuseur. Le montage s'est fait sous la supervision d'un directeur des programmes de France 3 Alsace sans véritable regard documentaire. Pour ce journaliste, il fallait que ce soit vivant, sans temps morts, avec un droit de réponse des officiels, des différentes parties, et une voix off pour bien marteler le propos. Aujourd'hui, l'équipe dirigeante a changé et laisse plus de liberté aux réalisateurs pour faire vivre leurs films comme ils le souhaitent. Je pense que j'aurais monté le film autrement si l'équipe actuelle avait été aux manettes à l'époque ; j'aurais sûrement fait un film qui me correspond plus. En tant que réalisateur, on est souvent à la merci des changements de directions et des "lignes éditoriales" des canaux de diffusion.

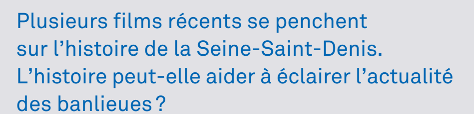
Les autres films dans lesquels vous êtes engagé sont-ils eux aussi liés à la thématique des cités et des immigrés ?

Z. C. : Tous mes films tournent autour de la thématique des quartiers, des immigrés, des liens qu'ils entretiennent avec leur pays d'origine, de la place qu'occupent aujourd'hui leurs enfants. Actuellement je réalise un cinquante-deux minutes pour France 3 Alsace qui parle du hip hop et de la difficulté à réussir sa vie d'artiste lorsqu'on vient d'un quartier difficile et de surcroît de province. Je travaille également sur un film en développement qui traite de la condition des femmes au Maroc à travers le problème des filles-mères. Les deux films sont des projets que je développe avec Bix Films, ce sont des producteurs avec qui je travaille depuis maintenant quelques années. Je pense que ça aussi c'est important : rester fidèle aux mêmes personnes permet de se construire en tant que réalisateur un peu plus après chaque film.

Propos recueillis par Eva Ségal, février 2009

sortir de cette logique d'affrontement entre paris et ses banlieues

Plusieurs films récents s'intéressent à l'histoire de la Seine-Saint-Denis (**Petite Espagne**, **Clichy pour l'exemple** et **9-3, mémoire d'un territoire**). Benoît Pouvreau, historien de l'architecture au service du patrimoine culturel du Conseil général de la Seine-Saint-Denis, a accepté de les visionner et de les commenter. Entretien avec Eva Ségal.


Plusieurs films récents se penchent sur l'histoire de la Seine-Saint-Denis. L'histoire peut-elle aider à éclairer l'actualité des banlieues ?

Benoît Pouvreau : Le département lui-même, en tant qu'entité administrative, n'a que 40 ans. Mais la banlieue du nord-est parisien existe depuis beaucoup plus longtemps. Depuis le milieu du XIXe siècle, on voit se former cette banlieue industrielle, ouvrière, pauvre, où l'immigration sera une constante. Ce qui préexiste, c'est une zone rurale avec quelques châteaux et des gentilhommières. L'histoire de la Seine-Saint-Denis peut être décrite comme le passage du monde rural au monde urbain, mais ce n'est pas spécifique à ce département. L'historien peut d'emblée corriger quelques idées reçues. Comme par exemple l'idée qu'on a construit des logements sur des champs de betteraves. En fait, il y a eu beaucoup d'opérations de rénovation urbaine au centre des communes. En Seine-Saint-Denis, seules quelques cités ont été construites loin de tout. Et la plupart du temps, cet isolement vient de la non-réalisation d'un projet d'équipement de l'Etat – une autoroute, des transports en commun – pour lesquels, soudain, les financements ont fait défaut.

La période d'avant 1940 est-elle déterminante pour comprendre la suite ?

B. P. : Le film **Petite Espagne** est intéressant de ce point de vue, c'est une espèce de micro-histoire d'un quartier et d'une communauté, racontée au plus près des gens. Le film restitue bien cette histoire dans sa dureté. Il permet aussi de relativiser les exigences actuelles en matière d'intégration. On voit dans ce film des immigrés espagnols qui ont passé soixante ans en France sans parler le français. Cela tient pour une part à la spécificité de ce micro-quartier entouré d'industries, où les femmes et les enfants restaient entre eux. Le regroupement familial s'opère naturellement sans que l'Etat s'en mêle. Ce film n'est pas tant une approche du quartier – qu'on ne localise pas très bien – que d'une communauté constituée de gens qui provenaient souvent des mêmes villages. En raccrochant cette histoire au Stade de France et à l'évolution actuelle du quartier de La Plaine, le film aurait peut-être pu toucher un public plus large.

Le film de Yamina Benguigui, **9-3, mémoire d'un territoire**, couvre une période et un espace plus large...

B. P. : Le problème est qu'il se fonde sur l'idée très discutable qu'il y aurait une spécificité historique de la Seine-Saint-Denis. Il existe depuis le milieu du XIXe siècle une zone d'industries lourdes au nord de la région parisienne, située entre des voies d'eau et des lignes ferroviaires, mais elle ne correspond pas aux limites administratives du département actuel, créé en 1964 essentiellement à partir de considérations politiques. Il ne faut pas imaginer la Seine-Saint-Denis comme les corons du Nord de la France, transportés en banlieue parisienne. Ce n'est pas du tout un territoire homogène. A Bagnolet et Montreuil, l'atelier l'emporte nettement sur l'industrie lourde. Et depuis la fin du XIXe siècle, les zones pavillonnaires occupent des espaces importants, comme à Montfermeil.

A quelle époque commence-t-on à bâtir de grandes cités ?

B. P. : Elles apparaissent dans l'entre-deux guerres, mais le logement social n'occupe jusqu'en 1945 qu'une place assez marginale. C'est à partir du milieu des années 1950 que le logement social est conçu non plus pour les plus nécessiteux mais pour tous. Cette logique va présider à la construction des grands ensembles qui visent à satisfaire rapidement tous les besoins en logements, à en finir avec une crise du logement qui dure depuis le début du siècle. La IVe et la Ve République vont affirmer la volonté de l'Etat dans un secteur qui jusque là



9-3, mémoire d'un territoire

2008, 88', couleur, documentaire
réalisation : Yamina Benguigui
production : Elemiah, Canal +, Ina
participation : CNC, Planète, Betv, Acsé

La Seine-Saint-Denis cumule les mauvais scores : habitat dégradé, échec scolaire, chômage des jeunes, insécurité et violences urbaines. Un an après les émeutes qui, parties de Clichy-sous-bois, embrasèrent la France entière, Yamina Benguigui invite à prendre du recul. Avec les analyses d'historiens, d'architectes, de responsables politiques et les souvenirs personnels d'habitants des cités, son film brosse une fresque historique et humaine.

Ce document en trois volets débute vers 1840, lorsque le nord-est parisien se couvre d'usines. Dans cette "arrière-cour" affluent, de France, d'Europe et bientôt de l'ancien empire colonial, des bataillons de travailleurs sans qualification. Surexploités (y compris des enfants de dix ans), exposés aux polluants chimiques, ils s'entassent dans des bidonvilles. Sous l'influence communiste, cette nouvelle population ouvrière acquiert cependant une conscience et des traditions politiques. En butte au pouvoir central qui tend à l'asphyxier, la "banlieue rouge" devient le "dépotoir" de la capitale, sous-équipée en services publics et surchargée en cas sociaux. Avec la désindustrialisation des années 1970, les grands ensembles deviennent des ghettos et les politiques de la ville lancées à partir de 1983 n'y changent rien. Mais la construction du Stade de France ouvre peut-être une ère post-industrielle, qui donnera leur chance aux petits-enfants d'immigrés. **E. S.**

9-3, mémoire d'un territoire







Clichy pour l'exemple

2006, 50', couleur, documentaire
réalisation : Alice Diop
production : Point du Jour production
participation : CNC, France 5, Procirep, Angoa, Fasild

A l'automne 2005, les grandes émeutes des quartiers ont commencé à Clichy-sous-Bois (93), après la mort de deux jeunes gens. “Comment comprendre cette révolte où 80 % des émeutiers n'étaient pas des délinquants ?” questionne Alice Diop. Quelques mois plus tard, elle dresse un bilan avec les témoignages d'émeutiers, mais en interrogeant aussi associations, administration et enseignants intervenant sur le plateau Clichy-Montfermeil.

Par ses “cahiers de doléances” dès que le calme est revenu, l'association *AC LE FEU* a incité les habitants à mettre des mots sur la colère. Des mots, toujours les mêmes : échec scolaire, chômage, logements délabrés, absence de transports collectifs… Au collège Romain-Rolland, en fin de 3ème, une majorité d'élèves est orientée vers les filières professionnelles. Dans la cité décrépite, 60 % des moins de 25 ans pointent à l'ANPE. Pourtant, à la Mission locale pour l'emploi, des jeunes s'entêtent dans leurs recherches au point de “bluffer [les employés] par leur capacité à rester mobilisés malgré les rebuffades”. Pourtant, Rachid s'occupe obstinément de l'intendance de la cité et de la réhabilitation des logements insalubres. Pourtant, Claude Dilain, maire de Clichy, bataille ferme pour un raccordement du tramway qui désenclaverait sa ville. Une ville où “l'ordre policier règne” mais “où les inégalités sociales demeurent”. Autant de facteurs de désespoir et de nouvelles colères à venir. **D. B.**

Petite Espagne

2006, 58', couleur, documentaire
réalisation : Sophie Sensier
production : Yenta production, KTO, CFRT
participation : CNC, CR Ile-de-France, Acsé

Saint-Denis a accueilli au cours des années 1920 une vague d'immigrants espagnols. Dans des taudis de la zone industrielle, ils ont recréé en famille une petite Espagne, avec sa convivialité, ses organisations politiques. Beaucoup se sont engagés dans le militantisme ouvrier et la Résistance. Vers 1960, une seconde vague les a rejoints. Tous ont travaillé dur pour atteindre la retraite. A présent, certains rentrent au pays, d'autres restent.

Dans cet ancien quartier espagnol entre Saint-Denis et Aubervilliers, en compagnie de plusieurs témoins qui y ont grandi, Sophie Sensier recueille les souvenirs. Pas tous roses : habitat insalubre, dureté du travail en usine, engagement pour la République espagnole et abattement après la défaite, arrestations massives par la police allemande. Beaucoup de photographies et de films d'archive font revivre ces pages d'histoire. Deux élus communistes issus de cette communauté espagnole racontent comment leurs familles se sont enracinées dans la banlieue rouge. Le quartier connaît actuellement une rénovation urbaine complète. Les anciens s'y retrouvent dans le centre Cristino Garcia, du nom d'un des leurs, fusillé par le régime franquiste. Mais pour d'autres, la banlieue parisienne n'a été qu'un passage. Rencontrés dans un petit village d'Estrémadure, ces retraités redevenus paysans se souviennent eux aussi de la Plaine Saint-Denis. **E. S.**



Film retenu par la commission *Images en bibliothèques*

Entre les années 1920 et 1960, fuyant le fascisme ou la misère, des Espagnols viennent travailler dur en France dans les usines de la Plaine Saint-Denis en espérant une vie meilleure et une éducation pour leurs enfants.
Ils vivent dans des bidonvilles, qu'ils peuplent à 90 %, dans des conditions difficiles (ni eau ni d'électricité). Dans Petite Espagne, ils évoquent ces moments avec émotion et sans aigreur. Ouvriers, syndicalistes, communistes ou anarchistes, ils sont arrivés avec leur culture, ont soutenu l'Espagne républicaine et ont participé à la Résistance sous l'occupation allemande. Ils transmettent ici leur mémoire de la guerre d'Espagne, ainsi que de la culture ouvrière et syndicale en France. Aujourd'hui certains sont retournés dans leur village natal, d'autres ont préféré rester en France et se retrouvent au centre des retraités espagnols de Saint-Denis.
J'ai trouvé ce documentaire intéressant car il renvoie à une problématique plus générale de l'immigration : exil, misère que l'on quitte et que l'on trouve encore à l'arrivée, accueil de la France, solidarité au sein des communautés étrangères. Il nous apporte également un éclairage sur la mémoire ouvrière de la Plaine Saint-Denis.

Anne Lagune
(Bibliothèque de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris)

avait été laissé à l'initiative privée. Un secteur où les besoins sont immenses du fait de la mutation de la France rurale vers une France majoritairement urbaine, du baby-boom, de l'afflux de la main d'œuvre immigrée d'Algérie et d'Europe du Sud. Le premier ministère du Logement est créé à la Libération, mais c'est seulement au milieu des années 1950 qu'on va voir triompher une approche quantitative. La France qui était jusque là très en retard va se lancer dans une production de logements en masse, l'âge d'or de la filière du béton.

Le film de Yamina Benguigui évoque l'appel de l'abbé Pierre. A-t-il vraiment pesé sur les politiques ?

B. P. : Oui, ça a fait bouger les choses. L'abbé Pierre en lançant son appel sur Radio-Luxembourg a su habilement se servir des médias pour faire pression sur le gouvernement de la IVe République et, surtout, sur les parlementaires qui à l'époque avaient le pouvoir de s'opposer aux initiatives du gouvernement.

Les grands ensembles sont-ils une caractéristique de la Seine-Saint-Denis ?

B. P. : Ce sont plutôt les médias qui donnent cette vision. Des grands ensembles, on en a aussi construits près de Bordeaux, de Toulouse, de Lyon et dans le centre de Paris. Par contre, la Seine-Saint-Denis concentre 70% des projets ANRU (Agence nationale de rénovation urbaine), projets qui mêlent démolition et reconstruction. Alors que le Val-de-Marne qui compte de très nombreuses cités HLM a beaucoup moins de projets ANRU. Par amalgame, les cités du 93 sont vues comme la cause de tous les problèmes. C'est évidemment très réducteur.

Qu'est-ce qui a provoqué l'accumulation de difficultés auxquelles fait face ce département ?

B. P. : Plusieurs phénomènes se conjuguent. Autour des grandes industries sont venues vivre des familles ouvrières pauvres, soit dans des logements sociaux lorsqu'il y en avait, soit dans des bidonvilles ou des logements insalubres de centre-ville. L'immigration a été un phénomène assez constant. L'influence du parti communiste a joué son rôle. A partir de la rupture de 1947 et surtout à partir de 1958, le pouvoir central est en conflit ouvert avec les municipalités communistes. La politique de délocalisation des industries de la région parisienne vers, notamment, l'Ouest de la France va frapper de plein fouet les bastions communistes. Dans ce climat très conflictuel, l'Etat impose de nombreuses décisions sans concertation, comme la construction de l'autoroute A1 à Saint-Denis. Les élus locaux parviennent à bloquer le projet d'un très grand ensemble aux marges de Saint-Denis-Stains-Pierrefitte qui, s'il avait été réalisé, aurait complètement dépeuplé les centres villes alentours. Il n'en reste qu'un moignon, Le Clos Saint-Lazare à Stains. Pour les villes, dans ce contexte de perte des emplois industriels et de paupérisation d'une population frappée par le chômage, les situations sont très complexes à gérer. La ghettoïsation s'accentue. Au départ, le pouvoir voyait la Seine-Saint-Denis comme "une réserve de Peaux-Rouges" selon le mot de Fernand Lefort, sénateur-maire de Saint-Ouen ; elle va devenir une "zone sensible".

L'Etat a-t-il délibérément sanctionné la Seine-Saint-Denis comme on le voit dans le film de Yamina Benguigui ?

B. P. : Une partie des pouvoirs publics a joué cette carte-là. Mais pas toujours. Si l'autoroute A1 s'est construite sans concertation, pour l'autoroute A3 on a su associer les villes et organiser une desserte à peu près correcte. A Clichy-sous-Bois, le prolongement de l'autoroute qui avait été initialement prévu, a été annulé. Du coup, les classes moyennes ont déserté les résidences privées qui avaient été construites pour elles. Il n'y a sans doute pas eu volonté de nuire, mais à un contexte originel défavorable s'ajoutent beaucoup de décisions malheureuses et répétées, prises dans un cadre administrativo-politique totalement inadapté à l'échelle de la métropole. Depuis la fin du XIXe, la question de la structuration de la région parisienne se pose, mais jusqu'à aujourd'hui les considérations politiques l'ont emporté. Pour pérenniser leur pouvoir dans la capitale, les conservateurs ont refusé d'agrandir Paris et systématiquement organisé l'éviction des familles ouvrières. L'histoire de la Cité des 4000 à La Courneuve est tout à fait emblématique à cet égard. La Ville de Paris l'a fait construire en 1960, dans le but de reloger ceux qui étaient délogés par la rénovation urbaine mais aussi d'y installer les rapatriés d'Algérie. C'est un grand ensemble d'une taille gigantesque pour l'époque, une performance en termes de productivité dont on s'enorgueillit. Comme ce n'est pas dans Paris, les exigences en termes de qualité sont nettement moindres. Mais c'est dans les années suivantes que les problèmes vont s'accumuler car la Ville de Paris se désintéresse des logements qu'elle a fait construire. Les infiltrations et les fuites se multiplient.

En dynamitant les barres de La Courneuve, ne désignait-on pas l'architecte comme le coupable ?

B. P. : Oui, sûrement. Mais c'était un message également violent à l'égard des habitants : "Là où vous viviez, ça ne valait rien." Au lieu d'incriminer l'architecte ou l'urbaniste, ne valait-il pas mieux ajouter une gare de RER, prolonger une ligne de métro ou de tram, implanter des équipements structurants d'échelle régionale ? A mon sens, les solutions viendront de là. Alors que détruire un immeuble, c'est médiatique mais très peu efficace. Dans les années 1980-90, une nouvelle génération d'architectes a cru pouvoir réparer les erreurs commises par la génération précédente. Ils manquaient de modestie, mais les plus coupables sont les politiques qui ont manqué de hauteur de vue : ils s'en sont remis à ces jeunes architectes pleins d'ambition et parfois de talents quand c'était à l'échelle régionale qu'il aurait fallu engager les bons investissements. Le loupé se paie et se repaie. Ce qui frappe, c'est le nombre d'occasions manquées, la quantité d'argent public gaspillé. Passé le temps des grands ensembles dont personne ne voulait plus, les politiques n'ont plus mené de véritables politiques urbaines. Ils ont laissé à nouveau proliférer les pavillons de banlieue qui avaient pourtant entraîné un fiasco au début du siècle, chose que les élus des années 1950 avaient encore en mémoire. A partir des années 1990, la politique de la ville a prétendu apporter une réponse globale et interministérielle mais ce ministère a toujours été trop faible.

La solution viendrait de la structuration administrative d'un "Grand Paris" ?

B. P. : On commence tout juste à sortir de cette longue logique d'affrontement entre Paris et ses banlieues. Que le gouvernement soit de droite ou de gauche, la décentralisation en marche pousse la région à se structurer. Depuis 2001, la Ville de Paris travaille beaucoup mieux avec les communes des alentours. Mais les lourdeurs sont encore là. Par exemple, la ligne 12 du métro sera prolongée jusqu'à Aubervilliers mais on est, semble-t-il, incapable pour des raisons politiques, de la pousser 500 mètres plus loin jusqu'à La Courneuve, c'est à dire jusqu'à une interconnexion avec le RER B. L'histoire de la région parisienne et singulièrement de la Seine-Saint-Denis est pleine de demi-mesures. La cause ? Le plus souvent ce sont des égoïsmes locaux, comme le montre le film **Clichy pour l'exemple** : le maire de Clichy se heurte au maire de Livry-Gargan opposé à la traversée du tramway sur sa commune. Ces égoïsmes locaux avaient déjà bloqué un projet de *réseau express régional* conçu en 1930. Les élus ruraux de Seine-et-Oise à l'époque estimaient que ça ne leur était pas utile et le RER a pris 50 ans de retard !

La tendance à la relégation, à cantonner les banlieusards dans leurs banlieues, est-elle toujours aussi forte ?

B. P. : Certainement. Et le spectacle des émeutes de banlieue, relayé de façon caricaturale par nos médias, renforce cette tendance : per-

sonne ne tient à ce que ces jeunes sortent de leur territoire. La réalité est évidemment très loin de ces prétendus ghettos à feu et à sang. Le film d'Alice Diop montre bien le quotidien des cités, de manière plus concrète à mon sens que celui de Yamina Benguigui dont la dernière partie sur la période contemporaine reste assez confuse. Entre discrimination, racisme, Front national, on s'y perd un peu. Dans **Clichy pour l'exemple**, on reste bien centré sur ce cas d'école qu'est Clichy-sous-Bois, un cas d'abandon complet d'une ville à son sort. Pour aller à Paris, les habitants mettent 1h30 par les transports en commun et le réseau routier est archi-saturé. La faculté la plus proche est à 1h30, pas moins de 45 minutes en voiture. Cet enclavement fabrique de la pauvreté à haute dose. Les agences immobilières vous proposent d'acheter là-bas pour une bouchée de pain deux appartements, le loyer de l'un étant censé rembourser le prêt pour les deux ! Ce sont donc de pauvres étrangers qui exploitent de plus pauvres qu'eux ! On achète pas cher mais on revend à perte. Le ratage là est complet. Il ne tient pas à la couleur politique de la municipalité ; les problèmes n'ont simplement jamais été traités au bon niveau. Il me semble que ça bouge maintenant de façon positive mais il aura fallu un siècle ! Quand on voit Londres, Berlin ou d'autres capitales européennes, il n'y a que Paris qui soit resté ainsi engoncé dans son XIXe siècle ! Une ville musée, certainement pas une ville à l'échelle d'une capitale de ce rang-là.

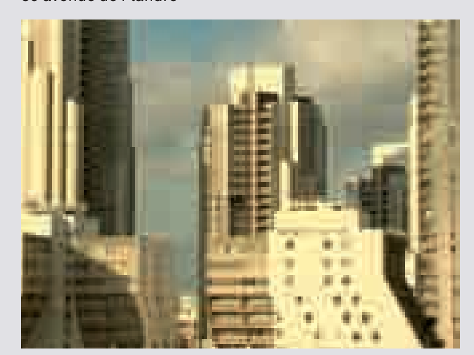
Propos recueillis par Eva Ségal, octobre 2009

Interviewé par Yamina Benguigui dans **9-3, mémoire d'un territoire**, Benoît Pouvreau a aussi été conseiller historique pour le film **Firminy, le maire et l'architecte** d'Olivier Cousin et Xavier Pouvreau
(Cf. **Images de la culture** No.24, p. 72).

A lire

Les Courtillières, cité ordinaire, histoire singulière ? Benoît Pouvreau, en collaboration avec Paul Landauer, *Espaces et Sociétés*, No. 130, 2007.
Les Cités-jardins dans le nord-est parisien, Benoît Pouvreau, en collaboration avec Marc Couronné, Guillaume Gaudry et Marie-Françoise Laborde, Le Moniteur, Paris, 2007.
Le Logement social en Seine-Saint-Denis (1850-1999), Benoît Pouvreau, Gérard Monnier, *Itinéraires du patrimoine*, No.286, Paris, Ed. du Patrimoine / APPIF, 2003.
Un Politique en architecture : Eugène Claudius-Petit, Benoît Pouvreau, Le Moniteur, Paris, 2004.

89 avenue de Flandre





Les Nettoyeurs

2007, 54', couleur, documentaire
réalisation : Jean-Michel Papazian
production : Les Poissons volants
participation : CNC, Acsé, Procirep, Angoa, Planète, France 3

Dans les quartiers nord de Marseille, la cité Kalliste est un ensemble où cohabitent 5 à 7000 personnes dans l'insalubrité et la précarité. Les priorités sont le nettoyage et le ramassage des ordures, tâches quotidiennes qui relèvent ici de l'exploit. Jean-Michel Papazian a suivi les nettoyeurs de la cité sur plusieurs années et recueilli le témoignage d'habitants : état des lieux d'une situation qui évolue lentement.

Tout particulièrement dans le bâtiment H, les habitants ont pris depuis longtemps l'habitude de jeter les ordures, mais aussi les vieux appareils ménagers, par les fenêtres ! "Ca peut nous tomber à tout moment sur la tête" témoigne Fabrice Payet, l'un des nettoyeurs. Les déchets s'entassent ainsi chaque jour au pied des immeubles, favorisant la prolifération des rats, des problèmes d'hygiène et de sécurité. Didier Bonnet, responsable de la société de nettoyage, œuvre patiemment à sensibiliser les habitants. Pour renforcer son action, il a financé un terrain de sport pour les jeunes, entretenu au cordeau par Mourad Radi, employé de la société, qui habite la cité. La réintégration des laissés-pour-compte logés dans la cité est évidemment au cœur du problème. Jean-Marc Dominici, du syndicat de la copropriété, est aussi motivé : "On ne peut pas laisser ces gens comme ça dans la pourriture." Seuls les enfants semblent y trouver leur compte : les matériaux récupérés font de belles cabanes. **T. G.**

89 avenue de Flandre

2008, 70', couleur, documentaire
réalisation : Alessandra Celesia
production : Zeugma Films
participation : CNC, France 2, Procirep-Angoa, Acsé

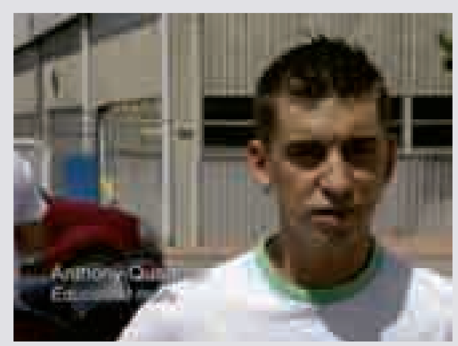
Au 89 avenue de Flandre à Paris se dressent de hautes tours, dont l'une de 29 étages où la réalisatrice filme le quotidien de plusieurs personnes âgées. René, Colette, Andréa, Françoise et les autres, mémoires d'un quartier en pleine mutation, subissent la solitude et les douleurs dont "les ans sont la cause" (selon le mot de La Fontaine que René s'amuse à citer). Mais entre eux s'est forgée une forte solidarité… et le bonheur reste possible.

Le film entrecroise les histoires des habitants de la Tour des Orgues. Françoise vit entourée de chats ; elle montre à une amie le testament qu'elle a fixé à sa porte d'entrée, "au cas où". René, 97 ans, a été renversé par une voiture ; il chante **Valentine** à ses chers voisins venus lui rendre visite. Andréa, bouleversée, emmène son chat chez le vétérinaire pour le faire piquer. Un père et son fils gravement handicapé se promènent chaque jour dans le square. Colette discute de la **Star Academy** avec des rappeurs qui tournent un clip en bas de l'immeuble… Succession de tranches de vie tantôt drôles, tantôt poignantes, **89 avenue de Flandre** est un film sur la vieillesse et la "grande ville". Une ville un peu inhumaine, à l'image du gigantisme des tours de ce coin du 19ème arrondissement de Paris, où sans cesse le tissu social menace de se déchirer. Mais une ville où parvient quand même à subsister un esprit de quartier, qui en fait un espace encore habitable. **D. T.**

Vivre en banlieue – La Parole d'un éducateur de rue







Banlieue gay

2006, 55', couleur, documentaire
réalisation : Mario Morelli
production : Morgane production, Pink TV
participation : CNC, Fasild, Procirep, Angoa-Agicoa

Il ne fait pas bon être gay ou lesbienne dans le 9-1, 9-2, 9-3, 7-8, etc. Pourtant, c'est en banlieue parisienne que les jeunes Mikaël, Emir, Brahim et Julia vivent et comptent bien rester. Avec leur lot d'insultes et de mépris. Avec l'espoir d'y voir évoluer les comportements et d'y pouvoir vivre un jour leurs amours au grand jour. Un reportage succinct, sous la forme d'un constat amer.

A Grigny, en bas des immeubles, Emir endure calmement les propos homophobes et les gestes obscènes des jeunes de sa cité. Le pire de son quotidien est aisément imaginable car, devant la caméra, les attaques se nuancent sans doute quelque peu… A Sèvres, à Evry, à Aulnay, Brahim, Mikaël et Julia essaient eux aussi le dialogue par le *outing* auprès de leurs parents ou leur fratrie, par des débats sur les radios périphériques, par la création d'une association pour rompre l'isolement. Il reste, par l'homophobie ambiante, que la vie amoureuse relève pour tous de la clandestinité. La liberté du quartier gay du Marais à Paris, où vient se réfugier Emir, n'a pas cours à quelques kilomètres de là, dans des quartiers où règnent frustration, tabous et poncifs – paradoxalement, Mikaël condamne les "excès du Marais", qui selon lui, ne peuvent fabriquer que de l'homophobie… L'émouvant Emir conclue : "Les gays viennent perturber un monde où l'hétérosexualité est déjà si difficile à exprimer !" **D. B.**

Vivre en banlieue – La Parole d'un éducateur de rue

2006, 53', couleur, documentaire
conception : Jean-Marie Petitclerc, Marie Mitterrand
réalisation : Jean-Baptiste Martin
production : CasaDei productions, Public Sénat
participation : CNC, Acsé

Si le film consigne la parole du prêtre salésien et éducateur Jean-Marie Petitclerc sur les moyens à développer pour réduire la fracture sociale des *quartiers*, le réalisateur suit aussi ses actions sur le terrain auprès des jeunes du Centre du Valdocco à Argenteuil. Pour J. M. Petitclerc, membre du Conseil national des villes et de l'Agence nationale pour la rénovation urbaine, mixité sociale et mobilité sont deux facteurs essentiels d'insertion.

A la tribune du Sénat où il détonne quelque peu, ses analyses des causes de la violence urbaine relèvent d'une sociologie bien comprise. Sur des images d'archives d'un urbanisme "idéal" et celles, actuelles, d'une urbanisation incontrôlée, le film traduit le réquisitoire de J. M. Petitclerc contre les politiques de zonage, facteurs de ségrégation et de violence. Au Valdocco, l'éducateur met en place toute une série d'initiatives, modestes mais innovantes. Compétitions de moto avec des jeunes de milieux plus favorisés ("mixité et intégration des règles") ; stage de menuiserie ("réhabiliter l'intelligence du travail manuel") ; auto-financement d'études en entreprise ("ponctualité et relation fonctionnelle avec l'adulte") ; réhabilitation des caves des cités ("réappropriation de l'ensemble du territoire"). L'apprentissage de l'autonomie passe aussi par la capacité à "échapper à la tribalisation de sa cité" : visite de Paris en solo ou à deux ; chantier en pleine nature ou bateau-école. **D. B.**

A l'école de Louise Michel

2007, 52', couleur, documentaire
réalisation : Marion Lary
production : Neri productions, France 3 Lorraine-Champagne-Ardennes
participation : CNC, Acsé, Procirep

"Aujourd'hui, qui connaît Louise Michel ?" s'interroge Marion Lary. Pendant une année scolaire, elle va suivre des élèves de Première du Lycée Louise Michel à Bobigny (Seine-St-Denis), à qui ont échu des travaux personnels encadrés sur la vie de la révolutionnaire communarde et féministe. Malgré l'enthousiasme des professeurs, les adolescents – refusant toute analogie avec le présent – vont exprimer un singulier désintérêt pour cette "histoire".

Le sujet n'a pas inspiré Jolie-Kim, Omar non plus, excepté que "comme les héros dans les films", Louise Michel s'est battue pour ses idéaux. Les profs d'histoire et de français ont beau structurer les recherches des élèves à travers archives et musées – Louise Michel et la Commune, ses engagements féministes ou aux côtés des Canaques lors de sa déportation – la curiosité et l'intérêt des ados ne sont guère au rendez-vous. Le récit passionné de la vie de Louise Michel par une professeure apparaît même comme décalé du vécu des élèves, comme si la condition miséreuse des classes pauvres de l'époque, les luttes pour la justice, la laïcité et l'égalité des femmes n'étaient pas comparables à la réalité aujourd'hui. Le film questionne ce hiatus entre l'Histoire en tant qu'objet d'étude imposée et la simple histoire, et la difficulté pour des ados à s'identifier à des personnages mythiques dont la révolte pourrait leur inspirer, pour le moins une empathie, sinon un exemple à suivre. **D. B.**



jeux de société

Notes à propos de **Joue la comme la vie** d'Hubert Brunou, **La Surface de réparation** de Maurice Ferlet, **XV garçons dans le vent** de Marie-Ange Poyet et **Not Only Men** de Laure Belhassen et Eric Pinatel, par Damien Travade.

Joue la comme la vie

2006, 52', couleur, documentaire
réalisation : Hubert Brunou
production : Injam productions, KTO, CFRT, Téléssonne
participation : CNC, Acsé, CR Ile-de-France

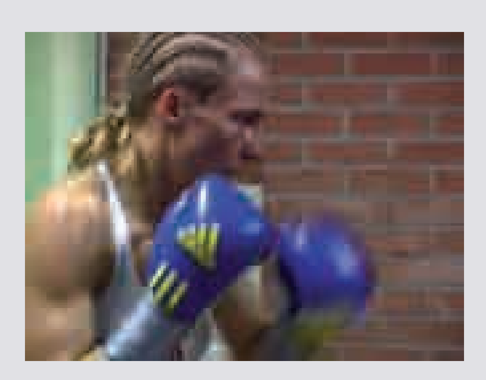
A Montfermeil (Seine-St-Denis), Cité des Bosquets, au pied des barres de béton taguées, un rectangle vert et précis : le stade et son terrain de foot. C'est là que Vanessa, Marie, Deborah, Gaëlle, Imane, Sébé et les autres filles du quartier viennent taper dans le ballon, loin des préjugés qui voudraient que, dans les cités, les filles n'ont rien le droit de faire à cause des traditions, des parents ou des grands frères.

Les parents n'accompagnent plus désormais leurs filles à l'entraînement, et les frères sont plutôt fiers de la grande sœur qui fait du foot au club, en bas des tours. Elles ont de 12 à 20 ans et elles en veulent.
Elles aiment "quand ça joue, quand ça tourne, et qu'on ne pense plus à rien qu'à gagner". La plus âgée, Elodie, sera footballeuse professionnelle, c'est décidé. Dans les rues, dans leur cité, dans les vestiaires, sur les pelouses et en tournois, la caméra va suivre, au naturel, l'équipe échangeant des balles, des rires, des confidences et des espoirs pour plus tard. Fini le temps où elles jouaient avec les garçons dans la rue. Maintenant, on fait équipe féminine et on gagne même contre eux ! Bien sûr, les moqueries il y en a eu et il y en a toujours, mais "les garçons qui vannent, c'est leur problème". Certes, deux ou trois filles ont dû arrêter l'entraînement, les familles ne voulant plus les voir en short, mais pour les joueuses, au foot, "l'inégalité n'existe plus". **D. B.**

Pour commencer, une hypothèse : au cinéma, le sport est souvent davantage un prétexte qu'un véritable sujet "en soi". Si de nombreux films, fictions ou documentaires, le prennent pour thème central, rares sont ceux qui ont pour principal objet de se pencher sur ses techniques, son histoire, voire de se risquer à une véritable "esthétique". Tout se passe plutôt comme si le sport s'avérait un parfait véhicule pour parler d'autre chose que de sport, comme si, à travers tout ce qu'il implique (entraînement, compétition, victoire, défaite, sueur, tactique…), des enjeux plus essentiels finissaient par émerger.
Quatre documentaires récemment entrés au catalogue **Images de la culture** confirment cette règle. Les expériences sur lesquelles chacun d'eux se penche mettent en jeu des problématiques sociales qui vont bien au-delà des seuls enjeux sportifs (comment se pratique tel sport ? qui a remporté telle rencontre ?). Le sport n'y est pas une fin en soi, mais plutôt l'occasion de quelque chose de plus important : une façon de s'en sortir, une manière d'être accepté, l'occasion de "repartir à zéro".

jouer collectif

Dans **La Surface de réparation**, Maurice Ferlet s'intéresse ainsi au terrain de football pris comme espace de reconstruction, d'intégration, de "réparation". Les footballeurs qui participent au stage de Claude Orsatti, à Porto-Vecchio, ne sont pas des sportifs de haut niveau et ne visent pas une carrière professionnelle. Ce sont de jeunes chômeurs, au passé accidenté, apparemment sans avenir, et pour qui le sport va servir de rampe de lancement vers une vie nouvelle. A travers le jeu, les entraînements, la compétition, le respect des règles ou la lecture quotidienne de **L'Equipe**, les stagiaires n'apprennent pas seulement à jouer au foot, ils apprennent à s'intégrer dans un collectif, à prendre goût au travail, à respecter des consignes, à se dépasser. Et finalement, à "devenir eux-mêmes" comme le dit Orsatti. Le terrain de football dont il est ici question est donc une sorte de microcosme social, un laboratoire où les jeunes en formation se préparent, en jouant au football, à affronter le "vrai" terrain, celui qu'ils auront à fouler une fois les six mois de stage écoulés : le marché du travail, la collectivité, bref, la vie.
Déjà essentiel dans **La Surface de réparation**, le "collectif" est le maître-mot de **XV garçons dans** le vent de Marie-Ange Poyet, lequel, de façon emblématique, s'ouvre sur un plan d'ensemble de l'équipe à l'entraînement qu'exalte un mouvement musical d'Arthur Honegger. Le cadre sportif n'est plus celui d'un stage de formation et de socialisation mais celui, plus classique, d'un club, l'US Saint-Denis. Et pourtant, comme celle de Maurice Ferlet, la caméra de Poyet s'attache moins au sport en tant que tel qu'à ses vertus socialisantes, intégratrices et formatrices. Le rugby, pour Jean-Baptiste Gioux dit "Babar", entraîneur charismatique du club, est avant tout un sport collectif qui, plus que tout autre, permet "à tout le monde de trouver sa place". Et trouver sa place dans une équipe, c'est aussi trouver sa place dans la cité, c'est apprendre à être soudé, à canaliser son agressivité, à accepter les différences et les faiblesses des autres. Dans une banlieue parisienne réputée "difficile", le sport relaie les déficiences de la société ou de la famille et acquiert une vertu pédagogique essentielle. Les entraîneurs, comme le dit également Babar, y jouent davantage le rôle "d'éducateurs", et les sportifs trouvent dans le sport un peu plus qu'un jeu : une occasion de sortir de chez soi, une manière de s'en sortir, voire pour certains un avenir (le club offrant quelques emplois à ses anciens joueurs).
Il n'est donc pas surprenant que l'approche qu'adoptent ces deux films consiste à faire avant tout ressortir le groupe aux dépens de l'individu. Point de véritables "personnages" au sens fort, à l'exception peut-être des entraîneurs (Orsatti dans **La Surface de réparation**, Babar dans **XV garçons dans le vent**…), figures







tutélaires qui organisent la communauté, et qui se voient attribuer une place à part. Cette valorisation du collectif est d'ailleurs présente dans les autres films, et même, nous y reviendrons, lorsque ceux-ci prennent pour sujet un sport individuel. La forme centrale autour de laquelle tous se retrouvent est le montage d'interviews des différents protagonistes, qui, à tour de rôle, donnent leur point de vue sur l'expérience sportive documentée. Ce que chacun de ces films semble ainsi chercher à capter à travers le sport, c'est toujours une polyphonie de groupe, la vie d'une micro-société. Le sport, tel que le documentaire le donne ici à voir, est avant tout une aventure collective.

gagner le respect

Comme dans **XV garçons dans le vent**, s'évader par le sport d'un quartier laissé à l'abandon est l'horizon des jeunes filles de l'équipe de foot de Montfermeil, en Seine-Saint-Denis, à laquelle se consacre **Joue-la comme la vie**. Une nouvelle fois, le sport se charge d'enjeux profonds, que Hubert Brunou cherche à révéler en jouant sur le rapport son-image. Le dispositif central sur lequel repose le film est le suivant : à l'écran, la caméra suit une joueuse sur le terrain, en plein match ou à l'entraînement, tandis que, en voix off, elle nous parle de sa vie de footballeuse et de ce que le sport lui apporte. Ainsi derrière la "surface", derrière la simple pratique sportive, affleurent des représentations et des motivations souterraines plus essentielles.
Pratiquer le foot, pour une fille de Montfermeil, n'est pas tout à fait (du moins pas encore) anodin. A travers les propos des joueuses de l'équipe, on sent qu'il se joue toujours quelque chose de l'ordre de la conquête d'une reconnaissance : affirmer que l'on peut à la fois être femme et footballeuse ; prouver sa valeur aux garçons de la cité, si possible en les battant sur leur propre terrain ; montrer aux autres que l'on peut vivre en Seine-Saint-Denis et ne pas être une "racaille"...
De la même manière, à travers leur pratique de la boxe, les femmes de **Not Only Men** font bien plus que du sport. Elles s'approprient sans ménagement, comme l'analyse l'écrivaine Benoîte Groult, l'une des dernières "chasses gardées" de la domination masculine : la violence. Elles acceptent de prendre des coups et d'en donner, elles assument leur goût pour la "bagarre" (c'est le mot qu'emploie la multi-championne du monde Anne-Sophie Mathis), quitte à perdre aux yeux des hommes leur "féminité". Privilégiant cette dimension, Laure Belhassen et Eric Pinatel ont choisi de traiter la boxe féminine, sport on ne peut plus individuel, comme s'il s'agissait d'une aventure éminemment collective : une lutte aux accents fortement féministes. Il émerge de la ribambelle de boxeuses qui se succèdent à l'écran, quels que soient leur niveau, leur nationalité et leurs motivations, un véritable motif commun que résume parfaitement Marie-Lise Rovira, secrétaire générale de la Fédération Française de Boxe : "La place d'une femme, c'est là où elle a envie d'être".

le sport comme conquête

C'est donc bien toujours d'appropriation et de conquête dont il est question dans ces films et même peut-être dans la plupart des films où le sport joue les premiers rôles. C'est par le sport que Buster Keaton cherchait à reconquérir sa promise dans **Sportif par amour**, par le sport que Rocky Balboa cherche à s'extraire de la pauvreté (**Rocky** de Sylvester Stallone) et par le sport que Mohamed Ali, qui a tant inspiré le cinéma (**Muhammad Ali the Greatest** de William Klein, **When We Were Kings** de Leon Gast, **Ali** de Michael Mann...), prit part à la lutte pour les droits civiques et au mouvement anti-Vietnam.
De la même manière, et quelles que soient leurs singularités, les quatre films mettent ici en avant davantage que le sport lui même, mais plutôt le combat d'ordre symbolique auquel il renvoie. Ce qui se passe sur le terrain fait toujours écho à ce qui se passe en dehors. Le terrain de foot ou de rugby, le ring de boxe, acquièrent une dimension bien éloignée de celle que leur donne habituellement les médias (résultats, argent...) : celle d'un espace politique miniature où conquérir à la sueur de son front droits et reconnaissance.

Damien Travade

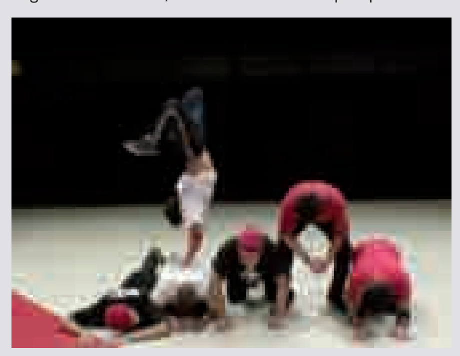
Not Only Men

2008, 57', couleur, documentaire
réalisation : Laure Belhassen, Eric Pinatel
production : Les productions du Sommeil, Télessonne
participation : CNC, Acsé, CR Ile-de-France

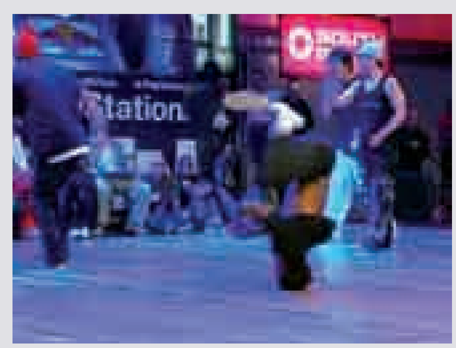
Chapitré en quelques rounds, le film de Laure Belhassen et Eric Pinatel s'intéresse à ces femmes qui ont choisi un sport dont la violence le réservait historiquement aux hommes : la boxe. "Nous sommes des femmes normales avec un sport atypique", disent-elles. Quels que soient leur niveau, leur âge, leur nationalité ou leur notoriété, elles font tomber les barrières morales et préjugés sexistes à leur manière : avec les poings.

Immersion dans le huis clos des gymnases, avec des sportives de haut niveau en entraînement intensif : corde à sauter, punching-ball ou ring, sueur et coups, gestes répétés inlassablement, exigence des entraîneurs qui aboient les ordres... toute l'âpreté de la boxe est sensible d'emblée. Pour les entraîneurs qui ne tarissent pas d'éloges à leur propos, "les filles sont moins stressées", "il y a plus de plaisir dans la boxe des filles que celle des gars". Côté boxeuses : "On court après la reconnaissance, celle du père en particulier" ; "pour un homme ou pour une femme, c'est un cheminement personnel, un accomplissement, un dépassement de soi."
Si les commentateurs sportifs ne s'y sont pas encore faits et parlent parfois des combattantes au masculin, pour Anne-Sophie Mathis, championne du monde, Myriam Chomaz, Valérie Hénin, Sarah Hamraoui et bien d'autres, ce sport est une manière de considérer la femme égalitairement : "Je ne suis pas un garçon manqué, je suis une fille réussie !" **R. L.**

Legiteam Obstruxion, au cœur des batlles hip-hop







La Surface de réparation

2007, 53', couleur, documentaire
réalisation : Maurice Ferlet
production : PMP-Morgane, 504 Productions
participation : CNC, Planète, ANCSEC, Collectivité territoriale corse, TV Paese, Procirep, Angoa

Le terrain de foot et ses surfaces de réparation, là où tout se joue pour les buts et penalties, voilà le lieu symbolique où le Corse Paul Orsatti, ancien entraîneur de football, situe son action pour remettre aux études et insérer professionnellement des jeunes désocialisés et disqualifiés. Un engagement marquant et gagnant, que Maurice Ferlet suit pendant les quelques mois d'un stage.

La pugnacité de l'entraîneur a été payante. Au centre de formation de Porto Vecchio, le stage de six mois proposé à une douzaine de jeunes entre 20 et 25 ans est rémunéré grâce aux aides régionales. Mission : réconcilier ces jeunes désœuvrés avec le travail et, tout d'abord, avec eux-mêmes. Pour Orsatti, le processus d'insertion est calqué sur le sport : respect des règles, apprentissage des techniques, combat à la régulière, fusion dans une équipe... Donc foot le matin, études l'après-midi. Les maths sont vouées à l'art de couvrir les surfaces de jeu et calculer les trajectoires du ballon. Pour le littéraire : comptes-rendus de matchs et étude de commentaires sportifs dans la presse. Le programme comporte aussi l'initiation au foot de gamins du voisinage par les stagiaires. Rien de telle que la pédagogie pour se forger une estime de soi en se découvrant des compétences insoupçonnées ! Bilan : en mains, le premier diplôme de leur vie... un bonus inimaginable six mois plus tôt. **D. B.**

XV garçons dans le vent

2007, 75', couleur, documentaire
réalisation : Marie-Ange Poyet
production : Label vidéo, Cinéplume/TVM, Télessonne, Le Snark
participation : CNC, Procirep-Angoa, Acsé, Ville de St-Denis, ministère de la Jeunesse et des Sports

“Le rugby, c'est l'école de la vie.” Le film est construit sur ce postulat, entre séquences intenses de jeu et d'entraînement, et témoignages des jeunes sportifs de l'équipe sénior-espoir de Saint-Denis et de leurs entraîneurs pugnaces. Au plus près des corps en mouvement et dans l'effort, magnifiée par la symphonie **Rugby** d'Arthur Honegger, une réflexion sur l'apprentissage de l'épanouissement personnel et de l'intégration sociale.

Plutôt éducateur que simple entraîneur, Jean-Baptiste Gioux – dit affectueusement Babar – a fait, depuis 1973, partager à des générations de gamins et jeunes gens de Seine-St-Denis, sa passion du rugby. “Un sport dur”, mais qui véhicule son pesant de valeurs intégratrices : ténacité, rigueur, maîtrise des pulsions, respect de l'autre et des règles communes, solidarité d'équipe. Encore faut-il reconvertir ces valeurs-là dans la vie quotidienne et à venir. Aussi, au Club, le joueur est “avant tout une personne” qu'on épaule également dans la recherche d'un travail, d'un logement ou pour définir ses objectifs de vie. Certains visent, bien sûr, “le haut niveau” du rugby, mais la plupart des jeunes gens parlent plutôt du simple et bon plaisir de jouer. Et de l'articulation des entraînements avec les études ou le travail, “une question d'organisation facile à résoudre”... quand on est motivé ! **D. B.**

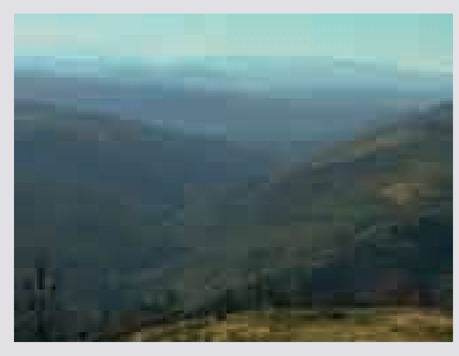
Legiteam Obstruxion, au cœur des battles hip-hop

2008, 53', couleur, documentaire
réalisation : Nadja Harek
production : Injam production, Association Attitude, Télessonne, LMTV Sarthe, Grand Ouest Régie Télévisions
participation : CNC, Acsé, CR Languedoc-Roussillon

Sacré champion de France du Battle of the Year de Montpellier en 2007, le groupe de danse hip-hop Legiteam Obstruxion s'envole pour le championnat du monde en Allemagne. Derniers entraînements, dernières finitions aux chorégraphies, pression constante... ce reportage va nous plonger au cœur du combat de ces neuf danseurs accompagnés de leur manager pour conquérir la scène internationale.

Les “battles” hip-hop ou “danses de défi” se déroulent en deux étapes, devant un public passionné et participatif, et un DJ sur son podium : la première est la présentation d'une chorégraphie de groupe, véritable spectacle de dix minutes. Les groupes sélectionnés vont ensuite s'affronter deux par deux, en se défiant en vis-à-vis. Là, chacun va faire la démonstration de sa technique selon une surenchère de figures acrobatiques. Impressionner techniquement l'adversaire équivaut à lui assener un coup fatal. Autodidactes, les danseurs de hip-hop mettent leurs trouvailles personnelles au profit du groupe. Cette danse exige donc une grande créativité personnelle mais aussi une très bonne cohésion de groupe, sans parler d'une excellente condition physique – “danseurs, artistes, athlètes”, résume la narratrice. Si Legiteam Obstruxion s'est finalement incliné en demi-finale devant l'équipe coréenne, ces images rendent hommage au niveau d'implication, tant physique que mental, de chacun de ses membres. **R. L.**





un travail d'archéologue

De son enfance dans un bidonville d'immigrés portugais aux portes de Paris, José Vieira tire la matière d'une œuvre intimiste et universelle. De films en films – les derniers en date étant Le Drôle de Mai (2008) et Les Emigrés (2009), il explore l'expérience douloureuse de l'immigration, entre mirage de la prospérité et violence de l'arrachement. Entretien avec Eva Ségal.

Quand avez-vous commencé à filmer les immigrés portugais ?

José Vieira : Au début des années 1980, en vidéo. Mon premier, c'était **Week-End en Tosmanie**. La Tosmanie est un pays qui n'existe pas, le pays qu'on a quitté, qu'on ne voit plus qu'idéalisé. Dès le début, je voulais rendre à ces travailleurs leur histoire mais aussi montrer ce qu'il y a de commun à toute immigration.

Je faisais des films mais je ne pouvais pas en vivre. En 1989-1990, j'ai travaillé pour le magazine **Racines** sur France 3, avec Gérard Noiriel, en réalisant sept épisodes de 26' dans toutes sortes de communautés immigrées. Ces deux années ont été très formatrices pour moi qui débarquais dans la profession. A cette époque, il y avait encore peu de films sur l'immigration. Gérard Noiriel, auteur du **Creuset français**[1], connaissait bien les archives. Il nous a poussés à travailler sur ce matériau qui était alors peu exploré.

De film en film, vous examinez la question de l'immigration sous toutes ses facettes, le passage clandestin, l'intégration, l'impossible retour…

J. V. : Dans **Le pays où l'on ne revient jamais** [2006], le personnage central est mon père. Il fait partie de ces gens qui ont passé leur vie à préparer leur retour au pays natal. Au moment de la retraite, il découvre que chez lui ce n'est plus là-bas, c'est ici. C'est une prise de conscience terrible qu'on retrouve aussi dans **Les Emigrés**. On voit combien l'émigration détruit les gens. C'est un aspect, mais je crois qu'elle a aussi une dimension d'émancipation, d'ouverture. Car pour ces paysans qui vivaient au village comme des serfs, tenus dans l'ignorance la plus totale, l'émigration a permis de s'ouvrir, de découvrir le monde. Mais, en partant, ils ne sont pas du tout conscients qu'ils vont perdre leur chez soi. Lorsqu'ils le comprennent, c'est un coup de massue. Il est trop tard. On ne revient pas en arrière.

Vous dites au début de La Photo déchirée [2001] : "C'est en cherchant son histoire dans celle des autres qu'on retrouve une mémoire collective." Est-ce que cela définit votre démarche d'une façon plus générale ?

J.V. : Oui, c'est en quelque sorte mon programme. Mon point de départ à travers cette photo déchirée, c'était de retrouver des histoires de passages clandestins que j'avais entendues dans mon enfance. Mon père a tendance à se reprocher d'avoir entraîné ses enfants dans cette vie très dure. Mais son histoire, c'est l'histoire de milliers d'autres. Il est important de replacer toute cette expérience douloureuse dans un contexte politique. A leur insu, les gens sont pris dans la tourmente de l'histoire. Ce qu'ils vivent chacun comme une aventure individuelle, il faut en donner un éclairage plus large. Ils sont partis parce que c'était la misère, mais ils sont aussi venus dans un pays qui les appelait. L'appel de la France en direction des pays du sud était très fort. Le patronat avait un immense besoin de main d'œuvre. On entend encore des Portugais dire "heureusement que la France était là pour nous accueillir", en s'imaginant que la France avait fait envers eux une démarche humanitaire !

Nous avons attendu en moyenne cinq ans pour sortir de l'illégalité, aujourd'hui le stage dure plutôt dix ou quinze ans !

A qui destinez-vous vos films ?

J.V. : A tous bien entendu. Beaucoup d'enfants d'immigrés portugais ont acheté les DVD pour les regarder avec leurs parents. Mais lors de projections publiques, j'ai vu aussi beaucoup de Français ou d'Africains qui se sentaient concernés. Les péripéties du voyage, de l'arrivée, éventuellement du retour touchent tout le monde. Je fais ces films parce que c'est l'histoire de la France. Quand j'ai commencé, l'immigration portugaise n'intéressait personne. Les producteurs et les diffuseurs me disaient qu'il y avait déjà le film de Robert Bozzi, **Les Gens des baraques** [1995][2]. Il n'y avait donc plus rien à raconter !

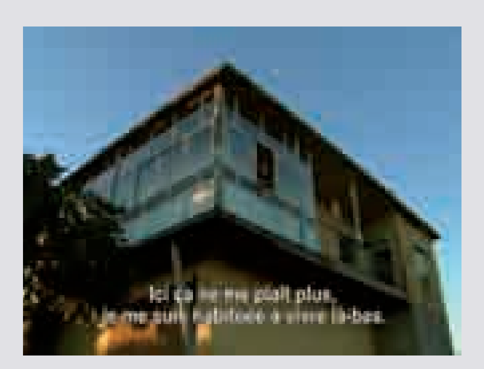
Parce qu'il n'y avait pas de conflit ?

J. V. : Apparemment, l'immigration portugaise ne pose pas de problème parce qu'elle est bien intégrée. La réalité est beaucoup plus violente. Ceux qui quittent le Portugal au début des années 1960 viennent plutôt du nord du pays, ce sont des métayers qui ne gagnent pas de quoi vivre, des jeunes qui fuient l'enrôlement dans les guerres coloniales. Certains émigrent aussi pour fuir la répression. Après 35 ans de salazarisme, les jeunes étouffent. Ça n'a l'air de rien de partir, de faire sa vie dans un autre pays, mais quand on commence à interroger les gens, on s'aperçoit que c'est d'une violence extrême. Non seulement les premières années sont difficiles avec les séparations, mais ça se perpétue jusqu'à la fin de la vie. La première génération est complètement sacrifiée. Pour le couple principal des **Emigrés**, on voit que ça s'est très mal passé.

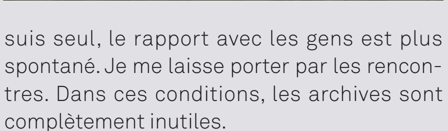
Dans Les Emigrés, à la différence des films précédents, vous ne vous appuyez ni sur des archives, ni sur une voix off. A quoi correspond ce changement dans votre écriture cinématographique ?

J. V. : Quand j'ai commencé à travailler sur le sujet de l'émigration portugaise, j'ai presque fait un travail d'archéologue car il y avait peu de documents. Je suis allé chercher des archives, des coupures de presse et des témoignages révélateurs de l'histoire collective. J'ai filmé des lieux actuels comme la gare d'Austerlitz qui ont fort peu changé. J'ai aussi recherché dans ma propre histoire ce qui pouvait relever de l'histoire collective. Pour trouver une cohérence entre tous ces matériaux disparates, il a fallu pour chaque film un long temps de montage. Dans **Les Emigrés**, la démarche est tout à fait différente, je ne viens pas au devant des gens avec des questions précises, je veux qu'ils racontent leur propre histoire. Sans repérage préalable, je me suis installé début août dans un village du Tras-os-Montes et pendant quinze jours, j'ai tourné tout le temps en prenant moi-même l'image et le son. Comme je

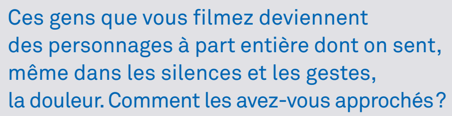








suis seul, le rapport avec les gens est plus spontané. Je me laisse porter par les rencontres. Dans ces conditions, les archives sont complètement inutiles.



Ces gens que vous filmez deviennent des personnages à part entière dont on sent, même dans les silences et les gestes, la douleur. Comment les avez-vous approchés ?

J. V. : Ce qui m'intéresse c'est en quoi l'immigration est une expérience humaine violente. Avant de tourner, j'ai beaucoup lu sur le sujet, par exemple Kundera, **L'Ignorance**[3], ou des romans comme celui de Fatou Diome, **Le Ventre de l'Atlantique**[4] ; j'ai en tête cette littérature-là lorsque j'aborde les gens dans leur village. Parmi eux, il y en a un qui est parti en Allemagne, mais au bout d'un mois, il a compris que ce n'était pas pour lui et il est rentré. Il a refusé de se séparer des gens et des paysages qu'il aimait, et aussi de devenir un salarié. Pour ces paysans qui sont aussi contrebandiers, la vie est rude mais assez libre. Il y a chez eux un côté libertaire avec un certain refus de l'Etat. J'en ai rencontré beaucoup qui ne se sont pas "adaptés". Les historiens ont montré que 50% des immigrés ne sont pas restés en France et sont assez vite rentrés au pays. Contrairement à ce qu'on imagine, l'adaptation, l'intégration est difficile, même pour les Portugais, même en période de plein emploi.

Voyez-vous ces retours comme un échec ou comme un choix ?

J. V. : Ceux qui sont restés au pays voient plutôt l'émigration comme un piège où ils ne sont pas tombés. Car ceux qui se sont engagés dans l'idée de gagner de l'argent pour revenir au pays et y faire construire une maison n'en ont jamais fini. Au Portugal, quand ils sont partis, il n'y avait pas d'argent. On vivait pauvrement du produit de sa terre et l'on n'achetait quasiment rien. Lorsqu'ils découvrent le salariat, l'argent devient très important, notamment pour les femmes qui y voient une énorme émancipation. On s'enferme là-dedans, on achète des maisons, des appartements, et on ne vit plus. Lorsqu'on s'en aperçoit, il est trop tard. L'immigration a deux faces : l'émancipation

Les Emigrés

2009, 74', couleur, documentaire
réalisation : José Vieira
production : Aléas, J. Vieira
participation : Acsé, Scam

C'est l'été dans le petit village portugais de São Vicente, le moment où ceux qui, dans leur jeunesse, ont quitté le pays pour une "vie meilleure" en France reviennent, le temps des vacances. José Vieira filme ces retrouvailles, joyeuses pour certains, difficiles pour d'autres, et prête attention aux questions et aux doutes qu'elles font naître chez ces "émigrés" : quel est désormais, du Portugal ou de la France, leur véritable pays ?

"Je me trouve plus immigrée dans mon village qu'en France." "Le Portugal ne m'a jamais rien donné." Des personnes rencontrées par José Vieira, et qu'il semble bien connaître, beaucoup ont fini par voir la France comme leur vraie patrie : c'est là qu'ils ont cherché refuge lorsque le Portugal de Salazar ne pouvait pas les nourrir ; là qu'ils ont trouvé un travail leur assurant aujourd'hui une retraite convenable ; là encore que leurs enfants sont nés. D'autres, à l'inverse, se sentent chez eux à São Vicente et voudraient y finir leur vie. Devant la caméra, la parole se délie, confrontant ceux qui désirent rester, ceux qui veulent rentrer et ceux qui ne sont jamais partis. La dualité s'insinue parfois au cœur même d'un couple, suivi tout au long du film : José, qui veut prendre sa retraite au Portugal pour s'occuper de ses sapins, et Elisa, qui s'ennuie à mourir dans une maison devenue étrangère. C'est elle d'ailleurs qui offrira au film une conclusion poignante : "Je me sens perdue." **D. T.**

Le Drôle de Mai
Chronique des années de boue

2008, 54', couleur, documentaire
réalisation : José Vieira.
production : La Huit, Faux, RFO/France ô, Télessonne
participation : CNC, Acsé, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA-mission du patrimoine ethnologique), ministère des Affaires étrangères, Procirep-Angoa

"J'aimerais que tu me racontes ce qui s'est passé en Mai 68", demande le cinéaste à son père au début du film. Dans les années 1960, José Vieira et sa famille quittent le Portugal de Salazar pour la France, à la recherche d'une "vie meilleure". Mais c'est dans un bidonville boueux, à Massy, qu'ils vont finalement échouer. Pour eux comme pour l'ensemble de la population portugaise immigrée, les événements de 1968 vont être un véritable choc.

Quarante ans plus tard, **Le Drôle de Mai** donne la parole à ces Portugais qui émigrèrent chargés d'illusions, souvent dans l'espoir de s'enrichir avant de revenir au pays. Tous témoignent du cruel retour sur terre que constitua l'arrivée en France : logements plus que précaires, charges de travail avoisinant les 250 heures mensuelles, interdiction absolue de manifester la moindre opinion politique sous peine d'expulsion... Dans ce contexte si misérable, Mai 68 n'est pourtant pas accueilli comme l'occasion d'une révolte. Si certains se mêlent à la lutte au sein des comités d'action des travailleurs immigrés, d'autres vivent la grève générale comme une "période de trouble, de désordre et de danger". Elevés sous la coupe de l'anticommunisme forcené et du "fascisme à l'eau bénite" de Salazar, nombre d'entre eux prennent peur et choisissent de rentrer au Portugal. Enchâssant interviews au présent et images d'archives, le film explore ce chapitre méconnu de l'histoire de Mai 68. **D. T.**

parce qu'on découvre le monde et l'aliénation parce qu'on va tout sacrifier.

Votre cinéma semble porté par un fort engagement.

J. V. : Mon engagement est d'abord contre ce système qui exploite les gens, qui exploite leur force de travail et leur vie. Beaucoup d'entreprises du bâtiment – je pense spécialement à Bouygues – se sont enrichies sur le dos de l'immigration, notamment portugaise. Les ouvriers sont traités en esclaves. Le patronat a profité largement de cette main d'œuvre docile, qui a vécu depuis des siècles sous l'emprise des grands propriétaires et de l'Eglise. La plupart des Français se figurent le régime salazariste comme un fascisme d'opérette. Dans le pays, il y avait 60 000 informateurs de la police ; plus personne n'osait protester sinon on était tout de suite dénoncé. La peur était partout, si forte que les gens oubliaient même qu'ils avaient peur. Salazar a réussi à faire disparaître tout l'espace public ! On ne débat plus, on a peur, on se replie. L'opposition, là où elle existe, surtout dans le sud, est laminée par la répression. Sans sécurité sociale, le paysan essaie juste de survivre, pas plus. Le régime salazariste maintient les gens dans une ignorance totale. L'Eglise, l'école, tout concourt alors à la propagande officielle. Y compris le folklore.

Dans tous vos films, vous faites entendre de très beaux chants populaires. D'où les avez-vous tirés ?

J. V. : J'ai beaucoup utilisé le travail d'un ethnomusicologue français, Michel Giacometti[5]. Il a recueilli et enregistré des chants populaires, en majorité des chants de labeur. Cela a permis un grand renouvellement de la chanson engagée dans les années 1960, comme Jose Alfonso. Dans les villages, moi aussi, plus modestement, j'ai enregistré des chants. Les gens ont une grande nostalgie de l'époque où l'on moissonnait et l'on chantait ensemble. Dans **Les Emigrés**, la nostalgie s'exprime aussi à travers les paysages. On voit encore quelques moutons qui passent, mais les champs ne sont plus cultivés. Autour du village, tout a brûlé. Au Portugal, tout brûle parce que la terre n'est plus entretenue mais aussi parce que, pour des raisons de rentabilité à court terme, on a planté partout des eucalyptus ; la gestion de la forêt est catastrophique. En filmant les très beaux paysages de Tras-os-Montes, j'essaie de consoler un peu les émigrés. Je ne voulais pas rester seulement sur leur souffrance.

Avez-vous d'autres films en projet sur les Portugais ?

J. V. : Je voudrais réaliser une suite de **La Photo déchirée** et du **Drôle de mai**, un troisième volet qui raconterait les années qui ont suivi 1968, celles de l'installation progressive dans la société française, pendant la Révolution des Œillets au Portugal. Les Portugais aujourd'hui, même lorsqu'ils paraissent "bien intégrés" se sentent en fait assez méprisés, comme s'ils étaient des gens sans histoire. Ces sentiments ressortent fortement au moment des matchs de football. C'est une attitude qui témoigne de leur humiliation collective. Mais ils s'expriment peu, de manière sourde, ce qui rend peut-être plus difficile de faire des films avec eux.

Il y a dans chacun de vos films un vieil immigré portugais qui parle de la situation actuelle, de cette histoire tragique qui continue. Est-ce fréquent ce sentiment de solidarité ?

J. V. : Les immigrés conscients de ce que vivent les autres ne sont bien sûr pas très nombreux. Mais plusieurs m'ont parlé spontanément des Africains qui se noient pour atteindre l'Europe. Dans le film sur les Roms de Roumanie auquel je travaille en ce moment, je montre qu'ils sont des immigrés comme les autres, que eux aussi cherchent une vie meilleure, que eux aussi rêvent de bâtir une maison au pays. Evidemment, ces gens qui vivent dans un bidonville sont dans une telle situation de misère, d'ignorance, de discrimination, qu'ils n'imaginent pas que trente ou quarante ans plus tôt, d'autres ont vécu la même chose. Il se trouve que le bidonville des Roms où j'ai tourné à Massy n'est qu'à trois cents mètres de celui où j'ai grandi. Je leur ai montré les photos de mon enfance, ils ne me croyaient pas.

Propos recueillis par Eva Ségal, avril 2010

1 Ed. Le Seuil, 1988.
2 Diffusion **Images de la culture**.
3 **L'Ignorance. Le temps, la mémoire et l'exil**, de Milan Kundera, éd. Gallimard, 2003.
4 Ed. Anne Carrière, 2004.
5 A propos de Michel Giacometti, voir **Polifonias – Paci è Saluta**, de Pierre-Marie Goulet, 1997, 79', diffusion **Images de la culture**.

www.cnc.fr/idc

De José Vieira :
Le Mystère du papier amoureux, 1997, 26'.
Clairvivre, enquête sur une utopie, 2001, 52'.
La Photo déchirée – Chronique d'une émigration clandestine, 2001, 53'.
Voir aussi **Images de la culture** No.22, p. 106-108.



Invitation à quitter la France

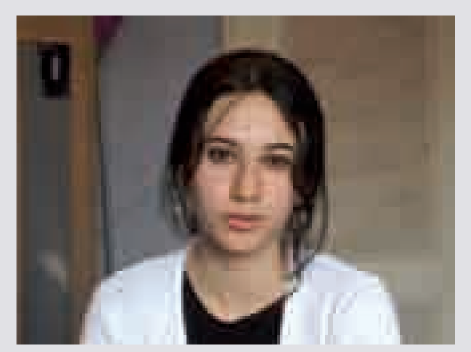
2007, 52', couleur, documentaire
réalisation : Marion Stalens
production : Cinétévé
participation : CNC, Procirep, Angoa-Agicoa, Acsé, France 3

Elèves au Lycée Jules Ferry à Paris, Ivan, colombien, et Rachel, camerounaise, sont sous le choc de la lettre de la Préfecture reçue à leurs 18 ans, les "invitant à quitter la France dans un délai d'un mois". En suivant au plus près la mobilisation des enseignants, lycéens et parents d'élèves pour soutenir Ivan et Rachel dans leurs démarches, Marion Stalens retrace les solidarités spontanées qui déclenchèrent le Réseau Education sans Frontières.

Leur vie bascule. Ivan et Rachel, culpabilisés, réalisent qu'ils sont des sans papiers, avec, pourtant, "des liasses de papiers compliqués à remplir" comme ironise la déléguée des parents d'élèves. La solidarité s'organise : accompagnement des élèves à la Préfecture, pétitions, banderoles aux fenêtres du lycée. Premier succès : la délivrance d'une Autorisation provisoire de séjour. Mais tout reste à faire. En salle des profs, les discussions sont vives : certains prônent le soutien au mérite, d'autres que tous les élèves ont le droit de rester en France. Peu à peu, on sort des cas particuliers pour entrer dans une prise de conscience plus collective sur la nécessité d'un choix de société. Le tout nouveau RESF est contacté pour défendre les dossiers à la Préfecture et "semer les germes d'un engagement citoyen". Rachel et Ivan vont finalement obtenir leur titre de séjour. Ce qui ne sera pas le cas de Jeff, un autre élève, dont tous vont tenter, jusqu'à l'aéroport, d'empêcher l'expulsion. **D. B.**

Sans papiers, ni crayon







Sans papiers, ni crayon

2006, 52', couleur, documentaire
réalisation : Marie Borrelli
production : Injam production, Télessonne
participation : CNC, Scam, CR Provence-Alpes-Côte d'Azur, Procirep, Angoa, FASILD

En France, entre 50 000 et 100 000 élèves sans papiers sont potentiellement expulsables à leurs 18 ans. Entre hôtels de transit et bidonvilles des périphéries, entre solidarités des associations ou des structures scolaires et municipales, Marie Borrelli restitue les démarches harassantes, les espoirs d'une "normalisation", l'angoisse, l'humiliation et le vécu de jeunes placés sous ce couperet les privant d'un projet de vie.

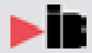
En Terminale Pro, Icham, Saad et Vasile ont reçu à leur majorité l'arrêté préfectoral de reconduite à la frontière. Pourtant, leur intégration en France est patente, comme en témoigne l'équipe enseignante mobilisée à leurs côtés. Vivre sans papiers, c'est l'enfermement, la peur du dehors, des contrôles, du placement en centre de rétention. Pour les plus jeunes comme Fatima et Oussama (12 et 11 ans), ou Lionel le Tzigane, ce sont les moqueries des copains à l'école, le traumatisme des expulsions toujours brutales, la souffrance des parents. Tandis que RESF (Réseau Education sans Frontières) poursuit ici comme partout sa dénonciation du non-respect des droits de l'enfant et son entraide au coup par coup, les lycéens travaillent à leur dossier. D'assistance juridique bénévole en convocation stressante au tribunal, seul Icham aura la chance d'obtenir un titre de séjour. Relégués dans leurs campements boueux et sales, on pressent que les enfants roms, eux, n'auront pas la moindre chance. **D. B.**

Ma vie à l'hôtel

2006, 52', couleur, documentaire
réalisation : Valérie Denesle
production : Ex Nihilo, France 5
participation : CNC, ministère des Affaires étrangères, Acsé, TV5 Monde, Procirep, Angoa, Pôle Image Haute-Normandie

Arrivés de Bulgarie en 2004 avec "juste un petit sac", Emilya et ses deux enfants vivent provisoirement dans un hôtel de Montmartre. En attente d'une régularisation hypothétique et le plus souvent refusée, ils sont des milliers en France à vivre à l'hôtel. Subventionnés par des services sociaux limités à "gérer l'urgence", les propriétaires de ces établissements en tirent les bénéfices, tout en vidant les chambres à leur gré.

Valérie Denesle suit au jour le jour la vie de la petite famille et la lenteur du parcours du combattant des demandeurs d'asile : attente du verdict des tribunaux, des commissions de recours, de la lettre qui annoncera l'obtention d'un titre de séjour et, ainsi, la possibilité de travailler et de vivre normalement. Dans la chambre d'hôtel, on cuisine sur un réchaud et le rangement se doit d'être incessant, avec les enfants qui s'exaspèrent entre les quatre murs. La grande sortie bi-hebdomadaire est le dîner aux Restos du Cœur. Au reste du temps qui s'étire, la Cafda, qui coordonne l'accueil des familles, fait ce qu'elle peut, et Emilya fait des miracles avec ses 70 € par mois. La loi française impose de donner un toit à des familles avec enfants. Avec les voisins de chambres, russes, bulgares ou turcs, la même question taraude Emilya : "Pourquoi l'Etat paie jusqu'à 1500 € par mois aux tenanciers des hôtels pour les loger, alors qu'un logement social coûterait beaucoup moins cher ?" **D. B.**



Film retenu par la commission ***Images en bibliothèques***

Ma vie à l'hôtel traite du logement social d'urgence à travers l'histoire d'une famille en attente d'une issue légale à sa présence en France. Valérie Denesle a gagné la confiance de Martina, la fille d'Emilya. Son extraordinaire capacité à prendre la parole, comme sa présence à la caméra témoignent de son désir de découvrir le monde. Véritable "fille courage", Martina épaule sa mère en son absence en s'occupant de la cuisine, de la vaisselle, tout en surveillant son petit frère. Surtout, elle est son interprète dans tous ses rapports avec le monde extérieur. Chemin faisant et contrairement à son frère, Martina perd progressivement son insouciance d'enfant…
La question du logement d'urgence n'est pas ici traitée de manière directement politique. D'abord décrite par le propriétaire de l'hôtel montmartrois, puis par une autre allocataire, c'est encore la petite Martina avec ses réflexions sur les touristes, qui résume le mieux la situation. La petite fille se sent spontanément proche d'eux, à la fois animée du même regard neuf sur le monde, mais également loin de sa maison, qu'elle dessine pour la caméra. Rarement un film n'a parlé de manière aussi juste de la promiscuité au quotidien et de l'attente d'une famille anonyme de réfugiés. **Ma vie à l'hôtel** sonne pourtant comme un constat d'impuissance en s'inscrivant dans une suite d'interventions individuelles, publiques ou privées, à l'issue incertaine. En montrant le temps erratique des démarches associatives et des recours administratifs, le film vient souligner l'absence d'une prise en charge globale du logement des demandeurs d'asile en France.

Julien Farenc
(Bibliothèque nationale de France, Paris)



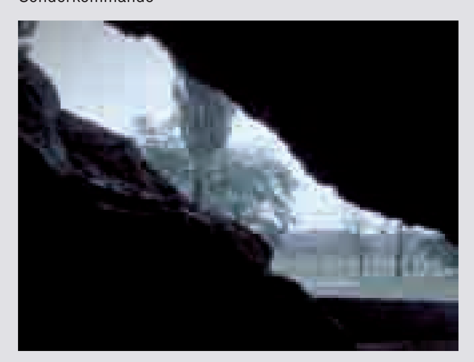
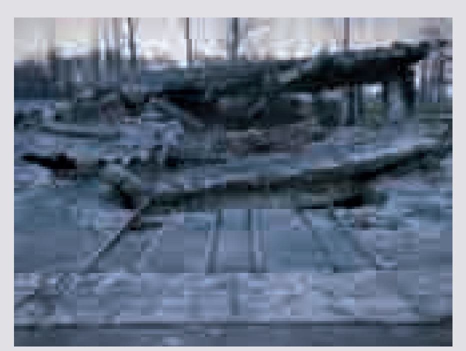


cher découvreur de ces écrits…

Notes à propos de Sonderkommando d'Emil Weiss.

A Auschwitz, le Sonderkommando (*commando spécial*) était employé à nettoyer les chambres à gaz et incinérer les corps. Après quatre mois de labeur harassant, toute l'équipe était liquidée d'une balle dans la nuque et la première tâche de l'équipe suivante était de traiter les cadavres de leurs prédécesseurs. Les SS veillaient à effacer les preuves de leurs crimes.
"Cher découvreur de ces écrits ! J'ai une prière à te faire, c'est en vérité mon essentielle raison d'écrire, que ma vie condamnée à mort trouve au moins un sens. Que mes jours infernaux, que mon lendemain sans issue atteignent leur but dans l'avenir. Je ne te rapporte qu'une part infime, un minimum de ce qui s'est passé dans cet enfer d'Auschwitz-Birkenau. Tu pourras te faire une image de ce que fut la réalité." Ce texte ouvre un manuscrit écrit en 1944. L'auteur, Zalmen Gradowski, était un des membres du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau. C'est à cette prière d'un condamné à mort que répond le film d'Emil Weiss. Mais la prière s'adresse à tous et à chacun.
En mars 1945, un jeune Polonais des environs, fouillant les décombres du camp à la recherche de l'or des Juifs, déterra un bocal contenant le premier des quatre manuscrits de Gradowski. Il était écrit en yiddish, une langue qu'il ne pouvait pas lire. Haïm Wollnerman, un ancien déporté revenu dans sa ville natale, le lui racheta et s'efforça de le publier. Il n'y parvint qu'en 1987, et encore à compte d'auteur, à trois cents exemplaires. De 1945 à 1980, huit manuscrits ont été retrouvés, un en français, un en grec, les autres en yiddish. La découverte de chacun tient du miracle.
Sur les quelque deux mille détenus ayant appartenu au Sonderkommando d'Auschwitz, seuls une dizaine ont survécu. Dont Filip Müller, le coiffeur interrogé par Claude Lanzmann dans **Shoah**. Certains ont témoigné dans les procès d'après-guerre. Mais leurs récits n'ont guère été diffusés au-delà du cercle des spécialistes. Il faut attendre 2001 pour que, sous le titre **Au cœur de l'enfer**, le texte de Gradowski paraisse en français (**Revue d'Histoire de la Shoah** et éditions Kimé) et 2005 pour une édition plus complète (**Des voix dans la nuit**, textes réunis par Ber Mark, préface Elie Wiesel, éd. Calmann-Lévy). Pourquoi cet étouffement ? **Le Dictionnaire de la Shoah** récemment paru sous la direction de Georges Bensoussan (éd. Larousse 2009) y voit un "signe évident de la difficulté que pose à la compréhension et à l'analyse historiques un phénomène comme celui de la coopération des victimes à leurs propres bourreaux dans des situations où le mal est le plus fort". Il souligne pourtant que ces textes sont "d'une extrême valeur documentaire et humaine et constituent un fait unique dans l'histoire de l'extermination des Juifs".
Le film d'Emil Weiss n'a d'autre ambition que de nous faire entendre ces actes d'accusation d'une précision inégalable parce que leur rédaction est entièrement contemporaine des crimes. La mémoire n'a pas eu le temps de faire le tri, la censure consciente ou inconsciente de faire son œuvre. Ils exposent sans détours le mode opératoire de la "solution finale" dans ses étapes ultimes. Pendant 24 heures, deux équipes se relaient pour faire tourner à plein l'usine de mort. Elles accomplissent sous la garde des SS des milliers de gestes techniques précis. Chaque jour, huit mille cadavres à laver, à dépouiller, à charrier de la chambre à gaz aux fours. Auxquels s'ajoutent, lorsqu'arrivent les convois de Juifs hongrois durant l'été 1944, les milliers de victimes excédentaires qui, sans le mensonge lénifiant de la "douche", sont menées encore vivantes devant des fosses incandescentes où elles sont "culbutées" d'une balle dans la nuque. Les membres des Sonderkommando décrivent en détail chaque geste, et chaque détail pèse son poids de souffrances insensées. Ils disent aussi leur désespoir d'être enchaînés à cette tâche de fossoyeurs de leur propre peuple, leur tentation du suicide et leur révolte (qui aboutira au dynamitage du crématorium IV le 7 octobre 1944). Tandis que les images fouillent inlassablement le paysage inerte du camp, ce sont les voix ici qui font voir. Spectateur, on croit, même lorsqu'on n'a pas fait le pèlerinage en Silésie, avoir déjà vu cent fois ces images : les abords verdoyants du camp, les poteaux, les miradors, les lignes de barbelés, les marécages au fond tapissé de cendres, la voie ferrée, la rampe, l'entrée monumentale, les travées des baraques, l'alignement des tinettes, les décombres de la chambre à gaz et des fours dynamités. Mais les voix d'outre-tombe qu'Emil Weiss nous fait entendre en yiddish et en français décillent nos regards. Dans l'ascèse des images, une scène de crime surgit devant nous, dont chaque détail s'imprime comme si nous en avions été personnellement témoins. Les boîtes de chlore ou de Zyklon B apportées par des camionnettes portant une croix rouge. L'homme en uniforme équipé d'un masque à gaz. Les granulés jetés dans l'orifice et aussitôt recouverts d'un épais couvercle de ciment. Le monticule de deux mille corps figés, les plus faibles en dessous, les robustes au sommet. Les contusions laissées par la dernière lutte pour le dernier atome d'oxygène. Le jet d'eau puissant pour laver les déjections dont ils sont tous couverts. Les attaches qu'on fixe aux poignets pour dénouer ce tas de corps glissants. Les monte-charge dont les portes s'ouvrent automatiquement à l'étage supérieur des fours crématoires. Les cadavres aux yeux ouverts qu'on enfourne tête-bêche, en dessous les femmes parce qu'elles brûlent mieux, les enfants par-dessus parce que leurs petits corps risquent de glisser entre les grilles et de tomber dans le cendrier.
Il faut s'interdire ici l'usage du mot enfer, car l'enfer, aucun de nous ne l'a vu, sauf en imagination. Ce que racontent les Sonderkommandos, ce n'est pas un cauchemar, une hallucination diurne ou nocturne, c'est leur histoire et c'est désormais la nôtre. Le film d'Emil Weiss nous place crûment devant cette évidence. Sans échappatoire possible. Sans consolation.

Anne Brunswic

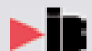




Sonderkommando Auschwitz-Birkenau

2007, 52', couleur, documentaire
réalisation : Emil Weiss
production : Michkan World Productions, Arte France
participation : CNC, Acsé, Fondation pour la mémoire de la shoah, Procirep-Angoa

D'amples travellings traversent le camp d'Auschwitz-Birkenau, s'attachent parfois aux arbres alentour, ou s'approchent au plus près des ruines. Pas âme qui vive en revanche, et pour cause : ces images impersonnelles offrent leur minutie glacée aux paroles des *Sonderkommando*, ces “travailleurs” recrutés parmi les prisonniers juifs et chargés d'assister les SS dans l'exécution de la solution finale.

Selon Miklos Nyiszli, ancien médecin-chef du crématorium, “la vie des *Sonderkommando* dure quatre mois”, au terme desquels ils connaissent le même sort que ceux qu'ils ont contribué malgré eux à exterminer : chambre à gaz, crémation. Ces “commandos spéciaux” étaient 860 dans le complexe concentrationnaire d'Auschwitz-Birkenau. Premiers spectateurs de la folie arithmétique de leurs bourreaux (en cela, les plus menacés par l'avancée des troupes alliées), certains ont laissé des témoignages insoutenables, dans des manuscrits enterrés au pied des fours – les plus chanceux, quatre d'entre eux seulement, ont la possibilité de témoigner de vive voix lors des procès de 1945 et 1946. Emil Weiss croise leurs témoignages pour reconstruire, dans son horrible litanie de chiffres et de protocoles, le quotidien de ces “travailleurs spéciaux”, mieux traités que leurs victimes mais en proie à des troubles psychiques irréparables. Ils préfèreront se révolter en octobre 1944 plutôt qu'attendre la mort. **M. C.**



Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

”C'est un paradoxe de la mémoire de la Shoah : ce sont les témoignages les plus directs sur le fonctionnement des installations d'Auschwitz-Birkenau qui ont mis le plus de temps à nous parvenir” (Emil Weiss).
Le film rapporte les témoignages écrits des *Sonderkommandos* pendant le déroulement des faits, ainsi que ceux du médecin.
Les paroles d'Emil Weiss les encadrent en forme de prologue et d'épilogue.
Des extraits de ces récits sont lus en voix off – leur contenu est précis jusqu'à la minutie, rempli de détails techniques, d'annotations désespérées et émouvantes – tandis que des images lourdes de sens passent à l'écran : ce sont les rails du chemin de fer qui se déroulent lentement, ponctués par le crissement lugubre des roues, les sombres bâtisses du camp se profilant au loin. La caméra filme ces lieux hantés par la mort : plans de pierrailles grises, bleuâtres, ressemblant à des ossements, grands arbres noirs et décharnés se détachant sur un ciel sombre, flaque d'eau où se reflète l'obscurité ambiante. Quand la mort est là, l'écran devient noir ; le silence s'instaure.
Contrairement à bien d'autres films basés essentiellement sur les récits de survivants, Sonderkommando est constitué par des témoignages de défunts, mis en scène par le réalisateur. Nous sommes vraiment “au cœur de l'enfer”, dans l'horreur indicible, pourtant dite. L'un d'eux écrit :
“Tout le processus dure vingt minutes ; un corps, un monde, est réduit en cendres.”
Les mots sont violents mais ils s'élèvent dans un chant fort exprimant la douleur humaine.
Un film remarquable, sobre et tragique.

Françoise Bordonove
(Bibliothèque Publique d'Information, Paris)

Claude Lanzmann, il n'y a que la vie

2009, 52', couleur, documentaire
conception : Sylvain Roumette, Laure Adler
réalisation : Sylvain Roumette
production : Effervescence, France 5
participation : CNC, Acsé, Procirep, Angoa

Réalisé alors qu'il écrit **Le Lièvre de Patagonie** (Gallimard), ce portrait de Claude Lanzmann se concentre sur quelques étapes : la Résistance auquel il prend part en jeune communiste, puis son engagement dans la question juive, qui va le conduire à se passionner pour Israël avant de réaliser ce qui sera son chef d'œuvre, **Shoah**.
En cinéaste qui a choisi de faire œuvre de témoignage, il s'explique sur son esthétique inséparable de sa morale.

S'il insère archives et extraits de **Pourquoi Israël** (1972) et de **Shoah** (1985), ce portrait se compose surtout de séquences tournées en 2008, à une époque où Lanzmann met en ordre ses souvenirs. “En écrivant, tout me revient,” dit-il. On le suit à Clermont-Ferrand, au lycée Blaise Pascal dont une salle portera son nom ; l'occasion pour lui d'évoquer son année d'hypokhâgne en 1943-44, lorsqu'il réceptionnait des armes pour la Résistance, avant de monter au Maquis. A Berlin, où il est à nouveau comblé d'honneurs, il évoque Rosa Luxembourg, les juifs allemands et ses premières réflexions sur l'antisémitisme. Insatisfait de Sartre, il a voulu se confronter à l'identité nouvelle qui se construisait en Israël. Devant un public de lycéens, il revient sur l'ambition majeure de **Shoah** : dire la catastrophe juive non au passé mais au présent.
Lorsqu'on l'interroge *in fine* sur la mort qui l'attend, ce “juif laïc qui n'a pas appris l'hébreu” répond en récitant **Le Bateau ivre** de Rimbaud. **E. S.**

indigènes... et après ?

Notes à propos des films **Jamel, Rachid, Roschdy, Samy... petits-fils de tirailleurs** de Morad Aït-Habbouche et Hervé Corbière, **La Retraite des Indigènes** de Frédéric Chignac, **Le Tata sénégalais de Chasselay** de Dario Arce et Rafael Gutierrez, et **Histoires vives** de Jean-MarieFawer et Fitoussi Belhiba.

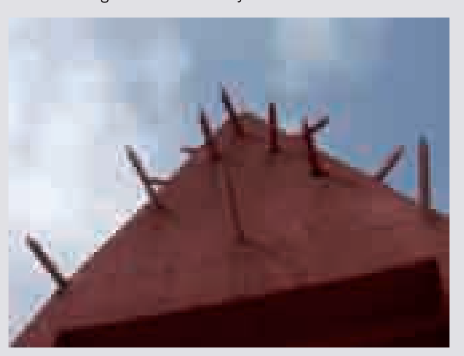
Cannes, dimanche 28 mai 2006, le Prix d'interprétation masculine est décerné aux cinq acteurs principaux du film **Indigènes** de Rachid Bouchareb. Sur la scène du Palais des Festivals, Jamel Debbouze, Sami Bouajila, Roschdy Zem, Bernard Blancan (Samy Naceri étant absent) entonnent alors en chœur le **Chant des Africains**, hymne de tous les combattants de la Libération dont l'Histoire a oublié le nom, hymne du film-hommage que Rachid Bouchareb et ses acteurs viennent de tourner pour réhabiliter la mémoire des soldats inconnus de la France coloniale.
Mais plus que ce Prix collectif d'interprétation masculine, **Indigènes** va se révéler une grande réussite sur le plan politique. A l'origine d'une véritable prise de conscience historique collective, le film a permis de rouvrir le dossier délicat des pensions des anciens combattants résidant sur les territoires anciennement colonisés et de procéder à leur revalorisation.
Dans le sillage d'**Indigènes** donc, plusieurs documentaires se sont penchés sur le cas de ces hommes qu'une loi de 1959 a ravalé au niveau d'anciens combattants de second rang, alors que le front ne leur avait jamais épargné de se battre en première ligne.
La Retraite des Indigènes, de Frédéric Chignac, choisit ainsi de planter son décor au Sénégal au moment précis où l'administration française verse pour la première fois à ses anciens tirailleurs une pension d'un montant égal à celui des anciens combattants français. Issus d'une génération endoctrinée par le régime colonial, ces hommes âgés reviennent sur ce sentiment d'avoir été "esclaves de la France" – ce qui a expliqué leur départ à la guerre – et sur l'ingratitude de la Métropole depuis à leur égard. Pour eux, la décristallisation des pensions, décidée en décembre 2006 et mise en application le 1er juillet 2007, n'est qu'un geste dérisoire qui ne saurait offrir un niveau de vie plus décent, ni réparer l'injustice, mais apporte tout au plus la satisfaction de voir une erreur historique corrigée. Frédéric Chignac ne se contente pas de donner la parole à une population relativement absente du débat médiatique engendré par la "prise de conscience **Indigènes**", mais il apporte des précisions importantes. En effet, les portraits croisés de ces hommes mettent à jour trois statuts d'anciens combattants (les enrôlés de la Libération, les invalides de guerre et les militaires de carrière), donnant lieu à trois montants de pensions différents n'ayant pas été décristallisés de la même façon en 2007, ainsi qu'un autre cas, celui de militaires de carrière ayant obtenu la réévaluation de leur pension dès 2001 (avec effet rétroactif), mais après une vingtaine d'années de procédure pour discrimination contre l'Etat français.
Quel que soit leur cas, tous sont convaincus que la réhabilitation de leur rôle est plus importante que la revalorisation de leur retraite. Tout est pour eux d'ordre symbolique, et ils ne s'attardent pas sur ces 260 euros par semestre (1370 euros par trimestre pour les invalides de guerre) finalement perçus (trois fois plus que le montant versé jusqu'alors), tant il leur paraissait inconcevable de recevoir le même traitement que les anciens combattants français.
L'enjeu de la décristallisation des pensions n'est donc pas tant une question financière qu'une question d'honneur. C'est dans doute pour cette raison que Dario Arce et Rafael Gutierrez choisissent quant à eux, dans **Le Tata sénégalais de Chasselay**, de concentrer leur propos autour du cas exemplaire des tirailleurs sénégalais massacrés à Chasselay lors de l'invasion allemande de 1940. Tourné en France et au Sénégal, le film insiste sur une dimension plus historique que sociologique, retraçant l'horreur du sort réservé par les militaires du Reich à des combattants noirs. Les témoignages se succèdent devant la caméra, ceux des officiers blancs épargnés (notamment un document amateur inédit daté de 1989, recueillant les propos du lieutenant de réserve Raphael Pangaud), mais aussi d'habitants de Chasselay, évoquant avec émotion le souvenir de cette première rencontre avec des hommes de couleur qui a marqué leur enfance, ou encore celui de l'historien sénégalais Cheikh Faty Faye apportant un recadrage culturel essentiel pour comprendre le rôle joué par les tirailleurs dans l'histoire de la colonisation et de la décolonisation. Le Tata de Chasselay, nécropole sénégalaise construite en pleine campagne lyonnaise dès 1942 – érigée sur fonds privés par le Secrétaire général aux Anciens combattants du Rhône, Jean Marchiani, et inaugurée officiellement par le président Vincent Auriol sept ans plus tard, – rend hommage aux Indigènes



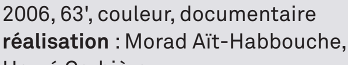
morts lors de la Drôle de guerre. Lieu de culte, ce monument joue ainsi les "lieux de mémoire", selon la conception de l'historien Pierre Nora, puisqu'il cristallise les enjeux de la représentation d'un passé commun.
Le thème du devoir de mémoire est justement au centre du spectacle musical **A nos morts, hommage aux tirailleurs par le hip hop**, auquel est consacré le documentaire **Histoires vives** de Jean-Marie Fawer et Fitoussi Belhiba. Le chant et la danse sont ici posés en vecteurs de réappropriation d'une histoire partagée et méconnue. Sur des images empruntées aux archives militaires de l'ECPAD, projetées sur grand écran en fond de scène, les artistes de la troupe de Yan Gilg conjuguent leurs racines pour parvenir à une catharsis capable tout à la fois d'exorciser et de sublimer les blessures mal cicatrisées de l'époque coloniale. "Je veux en finir avec cette repentance qui est une haine de soi. Je veux en finir avec la guerre de mémoire. Je veux me battre pour une histoire vraie", chante Yan Gilg.
Comme **Jamel, Rachid, Roschdy, Samy... petits-fils de tirailleurs** de Morad Aït-Habbouche et Hervé Corbière, sorte de making of du film **Indigènes**, de nombreux documentaires ont emboîté le pas de Rachid Bouchareb et ses acteurs, pour renouer avec l'Histoire et rétablir les représentations collectives de quelques pages manquantes. Si le dossier des pensions des anciens combattants indigènes de l'armée française et de leur revalorisation a attiré l'attention des médias, il a également servi de tremplin pour engager un discours plus vaste sur les liens historiques et humains qui continuent d'unir la France à ses anciennes colonies, liens que certains témoins de **La Retraite des Indigènes** conçoivent comme l'abandon par une mère indigne, d'autres comme un lointain cousinage. D'autres encore les vivent sur le mode d'un couple mixte, tels Youb et Marie Lalleg, mariés depuis la libération du village alsacien de Marie par l'unité indigène de Youb, et dont l'histoire, comme le précise le commentaire de Morad Aït-Habbouche et Hervé Corbière, a inspiré le film de Rachid Bouchareb.

Delphine Robic-Diaz

Le Tata sénégalais de Chasselay



Jamel, Rachid, Roschdy, Samy... petits-fils de tirailleurs

2006, 63', couleur, documentaire

réalisation : Morad Aït-Habbouche, Hervé Corbière
production : Antipode
participation : CNC, France 5, France 3, Fasild

Le film **Indigènes** de Rachid Bouchareb (prix “collectif” d’interprétation masculine au festival de Cannes 2006) a eu le mérite d’aborder une page méconnue de l’Histoire française : le rôle joué par les troupes coloniales dans l’effort de guerre allié lors de la Seconde Guerre mondiale. Réalisé lors du tournage, ce documentaire met en évidence la forte implication des acteurs dans le projet et rend hommage aux héros de l’armée d’Afrique.

Interdites de défilé sur les Champs-Elysées à la Libération, brièvement évoquées dans les manuels scolaires, les troupes coloniales et leur sacrifice sur les fronts les plus durs restent zone d’ombre dans notre mémoire nationale. Extraits d’**Indigènes**, nombreuses images d’archives (dont celles de films de propagande vantant les exploits des combattants d’Afrique pour attirer de nouvelles recrues)... le film de Morad Aït-Habbouche et Hervé Corbière part aussi à la rencontre d’anciens combattants. L’acteur Sami Bouajila, particulièrement investi dans ce travail de mémoire, recueille des témoignages aussi bien dans un petit village marocain lors du tournage, que dans un foyer Sonacotra à Bordeaux. L’histoire de Youb Lalleg, 87 ans et marié à une Alsacienne, engagé dès 23 ans dans toutes les grandes campagnes, a largement influencé le scénario d’**Indigènes**. Au-delà de la reconnaissance de ces anciens combattants, le film de Bouchareb a soulevé la question de la revalorisation de leurs pensions. **R. L.**



Le Tata sénégalais de Chasselay – Mémoires des tirailleurs sénégalais

2007, 53', couleur, documentaire
réalisation : Dario Arce, Rafael Gutierrez
production : C. Productions Chromatiques, TLM
participation : CNC, Acsé

En juin 1940, l’avancée des troupes nazies vers Lyon est stoppée près de Chasselay par une faction de l’armée française, dont le 25ème Régiment de tirailleurs sénégalais. Les allemands écrasent l’adversaire et massacrent tous les soldats noirs. Contre l’avis de Vichy, le secrétaire général du Rhône Jean Marchiani fait ériger en leur honneur une nécropole, le Tata sénégalais, qui depuis porte témoignage des soldats africains morts pour la France.

En retraçant l’histoire de cette nécropole perdue dans la campagne lyonnaise, Dario Arce et Rafael Gutierrez ne se contentent pas de relater un épisode douloureux et méconnu de la Deuxième Guerre mondiale. S’appuyant sur des images d’archives et de nombreux entretiens, ils mettent à jour le rapport problématique et fluctuant qu’entretient la France avec sa mémoire coloniale. Les anciens de Chasselay se souviennent avec émotion de ces Africains venus mourir pour eux, alors que les programmes scolaires, eux, les ont quelque peu oubliés. Les commémorations demeurent nombreuses au Tata.
Mais les anciens tirailleurs sénégalais sont bien loin d’avoir touché une pension équivalente à celle de leurs homologues français... Si les visiteurs sont aujourd’hui de plus en plus nombreux à se rendre au Tata, si l’histoire du massacre de Chasselay commence à être davantage connue, reste que désormais, pour les soldats sénégalais enterrés, “le seul ennemi à craindre est l’oubli”. **D. T.**



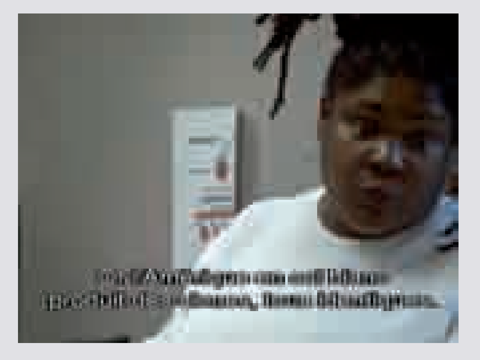
La Retraite des Indigènes

2008, 53', couleur, documentaire
réalisation : Frédéric Chignac
production : Grand Angle productions
participation : CNC, France 5, CR Aquitaine, Acsé, Procirep-Angoa, ministère des Affaires étrangères et européennes

Septembre 2006, à la suite de la sortie du film **Indigènes** de Rachid Bouchareb, le président Chirac annonce la décristallisation des retraites des anciens combattants de l’armée d’Afrique, désormais égale à celle des Français. 80 000 personnes sont encore concernées. Un an après, quand la loi est mise à exécution, Frédéric Chignac enquête au Sénégal : origine du litige, différence de statuts entre anciens combattants, souvenirs et témoignages.

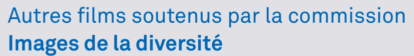
1959 : la France promulgue la loi dite de “la cristallisation”, à savoir le gel des retraites des anciens combattants d’Afrique au niveau de 1959. “France, mère patrie, c’est une mère qui a oublié ses enfants !” Depuis la fin de la guerre, ces pensions ont toujours étaient source de conflit : en 1945 déjà, les soldats démobilisés, cantonnés à Thiaroye près de Dakar, se mutinent à ce sujet. L’armée française ouvre le feu : 35 morts. En 1984, certains avaient dénoncé déjà la discrimination devant la justice française. Il a fallu attendre 2001 pour que la justice donne raison à 30 d’entre eux.
Septembre 2007, à la Paierie de France à Dakar, la réaction des intéressés est plutôt mitigée : les montants restent dérisoires, relatifs à la cherté de la vie (265€/semestre, au lieu de 103). Au bureau des militaires de carrière, le mécontentement demeure car l’augmentation ne leur a pas été appliquée. “Ça coûterait sans doute trop cher”, dit Damé M’Bow, qui n’a quitté l’armée française qu’en 1964. **R. L.**

Mouton noir









Autres films soutenus par la commission
Images de la diversité

Histoires vives

2007, 52', couleur, documentaire
réalisation : Fitouri Belhiba, Jean-Marie Fawer
production : FilFil Films, Alsatic TV, Images Plus Epinal
participation: CNC, Acsé

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, la contribution des soldats issus de l'ex-empire colonial à la libération de la France n'a laissé que peu de traces dans les livres d'Histoire. Avec **A nos morts**, spectacle mêlant hip hop, rap et images d'archives projetées sur grand écran, la compagnie Mémoires vives tente la réparation de cet oubli et la réhabilitation des tirailleurs africains et indochinois tombés pour la France.

Au plus près de cette jeune troupe volontaire, la caméra dévoile les coulisses du spectacle dont le directeur artistique, Yan Gilg, a adopté une démarche reposant autant sur un travail de recherche historique que sur la création artistique (chorégraphie, musique, chant et vidéo). Présent dans les cérémonies commémoratives sur l'ancien front alsacien, à la médiathèque de Lunéville pour l'exposition **Les Goums marocains 39/45**, ou en conversation avec Nicolas Bancel, auteur de **La Fracture coloniale**, ouvrage qui a nourri le spectacle, pour Yan Gilg "pas question de perdre cette guerre des mémoires" ; la question coloniale, mal réglée par la France, a des prolongements dans les problèmes actuels de notre société. **A nos morts**, hommage hip hop aux goumis, indigènes et tirailleurs étrangers à la mémoire euthanasiée, parle efficacement aux jeunes générations. Le spectacle ne condamne que l'ignorance et revendique qu'à "côté de Jean Moulin on ajoute N'Guyen et Hady Bah". **S. S.**

El Bi'r (Le Puits)

2008, 83', couleur, documentaire
réalisation : Béatrice Dubell
production : Z'azimut Films, Télé Lyon Métropole
participation : CNC, Acsé, Procirep, Angoa

En marge de l'histoire plus connue des réseaux parisiens Janson et Curiel, le film de Béatrice Dubell raconte les engagements de solidarité entre Algériens et Français dans la région Lyonnaise, pendant la guerre d'Algérie. Les récits des acteurs de l'époque s'articulent autour du rôle majeur du père Albert Carteron, prêtre ouvrier, qui a su mobiliser et organiser les milieux chrétiens, en soutien aux militants algériens.

Entre engagement politique et profession de foi, l'action du père Albert (surnommé *El Bi'r – le puits* ou *l'homme des secrets bien cachés*) en a fait un personnage emblématique du combat anticolonial. Le "28", son appartement lyonnais, devient un refuge pour les militants harcelés par la police et un lieu de rencontre et de fraternisation entre Français et Algériens. Convaincu de la nécessité historique de l'Indépendance, son action se traduit par un soutien aux familles d'Algériens emprisonnés, puis se radicalise en même temps que la guerre, jusqu'à son inculpation pour atteinte à l'intégrité du territoire national. Dans le groupe du père Albert, Paulette, Hadria, Hamid, Amor et Jean, qui allaient "tous les jours au 28 comme on va visiter sa famille", racontent les tortures, l'exil, les camps d'internement, sans occulter les luttes intestines entre MNA et FLN. Témoignages croisés entre analyse politique et évocation d'un quotidien fait de joies, d'angoisses et d'amitiés, ils lèvent le voile sur la guerre clandestine qui se menait sur le sol français. **S. S.**

Mouton noir

2008, 52', couleur, documentaire
réalisation : Thomas Mauceri
production : Vivement lundi !, TV Rennes 35
participation : CNC, Acsé, Procirep, Angoa-Agicoa, CR Bretagne, Les Films du Funambule

Penmarc'h en Bretagne, Paris, Baltimore et Brazzaville. Quatre lieux, quatre salons de coiffure où le réalisateur Thomas Mauceri s'est installé pour interroger coiffeurs et clients sur un même sujet : comment coiffer les cheveux crépus ? De ce sujet d'apparence anodine, **Mouton noir** décline une réflexion sur l'acceptation de la différence dans les sociétés occidentales et sur la toute puissance des standards culturels édictés par celles-ci.

Tout en se faisant coiffer dans chacun des salons qu'il visite, le réalisateur découvre qu'en France, jusqu'à une période récente, aucune technique capillaire n'existait pour les cheveux crépus : la population noire devait se contenter des méthodes adaptées aux cheveux raides. Signe parmi d'autres d'une culture occidentale fermée sur elle-même, contraignant bien souvent les Noirs à défriser leurs cheveux quitte à user de produits chimiques agressifs. Deux parisiens racontent même avoir choisi un temps de fuir ce climat "étouffant" pour des contrées davantage ouvertes sur l'altérité, comme les Etats-Unis. Dans le salon Dreadz n'Headz à Baltimore où le film nous transporte alors, nous découvrons que la coiffure peut prendre une véritable dimension politique et les *dreadlocks* marquer une importante étape dans un "parcours initiatique" vers sa culture originelle. Et pourtant l'Afrique, où Mauceri achève ses tribulations capillaires, s'avèrera ne pas être le paradis perdu… **D. T.**

Bilakoro







Bilakoro

2007, 52', couleur, documentaire
conception : Johanna Bedeau
réalisation : Johanna Bedeau, Laurent Benaïm
production : Château-Rouge production, Télessonne
participation : CNC, Acsé, Procirep, Angoa

De Paris à Bamako, à la maison, au travail ou en réunion, Awa, Kadidja et Inna bravent les pressions sociales et l'omerta ambiante autour de l'excision, pour que cesse une pratique traditionnelle aux effets désastreux sur la santé. Leurs témoignages poignants sont relayés à plus grande échelle par les médecins interviewés. Médecins qui tentent aujourd'hui des chirurgies réparatrices.

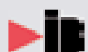
La caméra capte les visages, saisit les émotions, les paroles et les non-dits : Inna, 27 ans, se souvient de vacances dans la famille au Mali où, à l'insu de ses parents, elle fut excisée ainsi que ses sœurs ; pour Awa, c'est le chef de caste qui a décidé de l'excision de ses filles, sans opposition possible ; pour Kadidja, non excisée – cette tradition étant peu répandue dans le Nord du pays, – c'est en voyant mourir une jeune fille des séquelles de l'amputation qu'elle a créé l'association Pour que ça cesse ! Pour cette militante active, faire bouger les mentalités, affronter le fait d'être une "bilakoro" (fille non excisée, donc "impure" pour le mariage), passe par une éducation massive à tous les niveaux. Face aux histoires farfelues en circulation, aux imams qui se réfèrent au Coran, "alors qu'ils ne lisent pas ou peu l'arabe", ou une majorité de membres du gouvernement qui se contentent d'un "c'est dans notre culture" pour justifier cette pratique, les femmes s'insurgent. **S. S.**

Stéphane Hessel, une histoire d'engagement

2008, 52', couleur, documentaire
réalisation : Christine Seghezzi
production : Zeugma Films, Images Plus
participation : CNC, Réaction en chaînes, Acsé, Procirep-Angoa

La vie de Stéphane Hessel, né en 1917, est un véritable roman fait d'aventure, de courage et d'engagement. En sa compagnie, Christine Seghezzi retrace son parcours : Allemand immigré en France, Résistant dès 1941, rédacteur de la Déclaration universelle des Droits de l'Homme de 1948, ambassadeur, compagnon de lutte des sans-papiers ou des Palestiniens, grand amateur de poésie…

Romanesque, l'existence d'Hessel le fut dès l'enfance : le ménage "libre" que ses parents formaient avec l'écrivain Henri-Pierre Roché inspira à ce dernier **Jules et Jim** (1953), adapté quelques années après au cinéma par François Truffaut. L'anecdote souvent citée a d'ailleurs tendance à l'agacer car elle occulte ce qui l'importe réellement dans son itinéraire. Le film se consacre donc à l'essentiel et laisse le personnage se raconter, lui-même ou par l'intermédiaire d'extraits de son autobiographie (**Danse avec le siècle**, 1997) lus en off. Chez lui, dans une garden-party à Matignon ou dans un camp de réfugiés palestiniens, il retrace pour la caméra les grands épisodes de sa vie mouvementée et, surtout, dégage ce qui fait leur cohérence : le combat pour "l'acceptation comme valeur suprême des Droits de l'Homme". Soixante ans après la rédaction de la Déclaration de 1948, vieil homme animé d'une énergie extraordinaire, Stéphane Hessel est toujours là. "Là quand il s'agit de résister". **D. T.**



Films retenus par la commission *Images en bibliothèques*

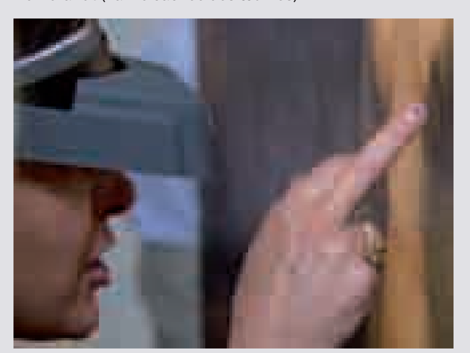
On aurait pu craindre que Stéphane Hessel, 92 ans, fût embaumé avant l'heure par ce film qui lui est consacré. Certes, la réalisatrice fait d'entrée la part de la légende vivante qu'il est, et cela à deux titres : avant sa naissance, ses parents ont formé avec Henri-Pierre Roché le triangle amoureux de **Jules et Jim** ; et il fut l'un des rédacteurs de la Déclaration universelle des droits de l'homme en 1948. Le film rend cela de façon émouvante mais sans s'étendre ; son grand mérite est de tracer surtout le portrait de l'homme tourné vers ses engagements présents. Saisi notamment aux côtés des Palestiniens, il rayonne d'une force de conviction inébranlable, dépasse la fonction de "vieux sage" pour porter une parole de confiance en l'avenir, envers et contre tout. Le plus beau arrive à la fin : devant la tombe du poète palestinien Mahmoud Darwich, il récite de mémoire, d'une voix profonde. Il évoque ensuite son rapport charnel à la poésie, celle qu'en parfait cosmopolite il fréquente aussi bien en anglais qu'en allemand, et où il affirme puiser sa persévérance. Aux coutures apparentes des hommages parfois hypocrites rendus aux grands hommes s'oppose ici l'impression de profonde maturation, si inspirante, donnée par la parole d'Hessel.

Alain Carou (BnF, Paris)

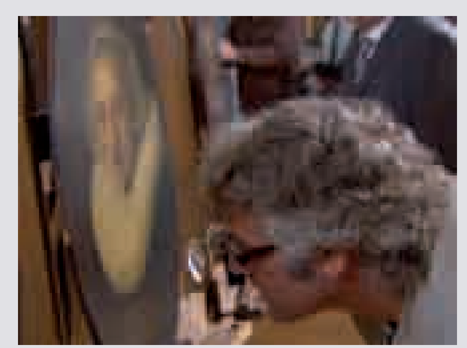
La richesse du film **Bilakoro** tient dans le fait qu'il aborde son sujet, l'excision, sous tous les angles : témoignages de femmes l'ayant subie, de femmes qui la pratiquent, de celles qui luttent et militent contre ; enfin, les avis et constats des professionnels de la santé viennent compléter l'enquête. Un film touchant, vrai, jamais voyeur… avec une très belle bande son de Rokia Traoré.

Valérie Bétemps (Médiathèque de Solaize)

Rembrandt (La Vie cachée des œuvres)







Les films du musée du Louvre – **La Vie cachée des œuvres**

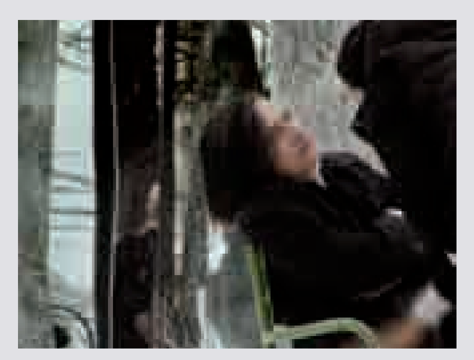
Depuis 2006, le Département des peintures du musée du Louvre, sous la direction de Vincent Pomarède, organise des Journées d'études consacrées chacune aux œuvres d'un artiste majeur conservées dans les collections du musée.
Choisir un grand peintre dans les collections du musée ; décrocher tous ses tableaux des murs ; les sortir de leurs cadres, les poser sur un chevalet à hauteur du regard, les rassembler tous dans une même salle ; faire venir du monde entier des conservateurs, des historiens, des restaurateurs, des scientifiques, les plus grands spécialistes de l'œuvre du peintre et les réunir dans la salle avec les œuvres pendant deux jours ; les laisser étudier et discuter en toute liberté, – tels sont les buts de ces Journées d'étude.
La nouvelle collection de films **La Vie cachée des œuvres**, produite par le musée du Louvre, Caméra Lucida productions et Arte France, conçue par Stan Neumann et réalisée par Juliette Garcias et Stan Neumann, invite le spectateur à entrer au cœur de ces rencontres en découvrant l'actualité de la recherche, en observant scientifiques, historiens d'art et experts internationaux qui s'interrogent à partir des études techniques les plus récentes menées par le laboratoire des musées de France.
A l'initiative du musée du Louvre, la mise en production d'un fonds d'archives audiovisuelles captant ces rencontres professionnelles fonde la première pierre de cette collection audiovisuelle. L'accès et le filmage d'études professionnelles de collection de peinture sont assez exceptionnels pour que cela soit souligné. Ce processus est rendu possible grâce à la générosité des conservateurs du Département des peintures du musée du Louvre.
L'originalité de la démarche initiale réside également dans les choix éditoriaux qui président la mise en œuvre de cette captation, à savoir confier la réalisation de ces images d'archives à un réalisateur, à un point de vue de cinéaste. Un deuxième choix assumé conjointement par le Département et le conservateur en charge de la coordination de ces séminaires propose un dispositif de filmage autorisant à la fois la libre circulation des spécialistes autour des œuvres et celle de la caméra. Enfin, le musée commande et finance ce fonds d'archives, se réservant le choix de la divulgation de ces images. Cette réserve garantit l'accès aux séances de travail et la confiance de tous les participants.
Produire un fonds d'archives audiovisuelles de ces études puis développer ensuite, à partir de cette matière filmique, un concept de série pour transmettre la diversité des regards, des questionnements et des métiers des historiens de l'art sur les œuvres de Rembrandt, Vinci, Watteau, Poussin, Raphaël dans les collections du Louvre, est donc l'enjeu éditorial de cette initiative.
Le matériel filmique de ce fonds d'archive est composé de 6 à 20 heures de rushes selon le déroulement des différentes Journées d'étude. Stan Neumann conçoit ensuite un concept de série ou le traitement des archives, le choix d'intégrer de l'animation inspirée de La Línea du dessinateur italien Osvaldo Cavandoli et la construction narrative du documentaire font partager avec le public l'intimité de ces moments rares de contemplation, d'étude et de découverte. Le spectateur est ainsi exceptionnellement autorisé à assister aux questionnements, aux émotions, aux informations, aux oppositions, aux réflexions, aux doutes et aux passions qui font la riche matière de ces échanges. Par moment, ce chantier d'analyses est interrompu de manière ludique par l'explication visuelle animée de quelques-unes des notions techniques abordées. Enfin selon les sujets traités, un ou deux de nos spécialistes sont interviewés pour approfondir un angle de vue ou clarifier une question fondamentale suscitée par les débats.
En 2008, Arte France rendant hommage au Grand Louvre et à la pyramide de Pei, a fêté la création du musée contemporain et ses vingt ans de rayonnement par une journée de diffusion antenne consacrée aux nombreuses facettes du musée. L'épisode **Rembrandt** a été coproduit à cette occasion. Forte du succès d'audience et de l'intérêt suscité par ce premier épisode, la chaîne culturelle européenne s'est engagée immédiatement pour cinq épisodes. La télévision qui accordait jusqu'à présent peu de place et d'intérêt à l'histoire de l'art, propose au public avec cette nouvelle série un accès à une discipline vivante, contemporaine, nourrie d'une grande diversité de métiers, de savoirs et de compétences, cherchant inlassablement à comprendre et à transmettre en utilisant les technologies les plus modernes d'investigation. L'évolution de l'histoire du goût, des pratiques politiques et sociales liées à l'art, celles des techniques, la recherche historique, la divergence des points de vue, tout cela est revisité par les regards malicieux de Stan Neumann et de Juliette Garcias, qui nous offrent ainsi, avec **La Vie cachée des œuvres**, une rencontre avec la peinture pleine de délectation, d'humour et de simplicité.

Catherine Derosier-Pouchous,
production audiovisuelle, cinéma et édition multimédia du musée du Louvre

Le catalogue des productions audiovisuelles du musée du Louvre, **Les Films du Louvre**, est en ligne sur www.louvre.fr.
Les quatre autres épisodes de cette collection, seront disponibles prochainement au catalogue **Images de la culture**.

Fleurs dans le miroir, lune dans l'eau







La Vie cachée des œuvres Rembrandt

2009, 43', couleur, documentaire
réalisation : Stan Neumann, Juliette Garcias
production : Camera Lucida Productions, musée du Louvre, Arte France
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (Centre de recherche et de restauration des musées de France)

Les Journées d'études organisées par le Louvre en juin 2006 ont permis à des experts du monde entier d'approcher au plus près, libérées de leur cadre, la trentaine d'œuvres de Rembrandt et de son entourage possédées par le musée. Stan Neumann et Juliette Garcias suivent *in situ* les questionnements et les hypothèses des experts, étayés d'interviews. Des séquences explicatives d'animation ajoutent une touche ludique au film.

L'intimité avec les tableaux offerte aux chercheurs multiplie les possibilités d'examen et de rapprochements. La datation peut être affinée. Ainsi, la technique de sciage du support montre que telle **Etude de vieillard** ne saurait être de la période amstellodamoise de Rembrandt. La présence de bordures noires de mêmes dimensions sur certaines toiles signe une éventuelle série. L'inclinaison d'une couture complète l'information sur les repentirs visibles en partie à la radiographie. L'absence de traces de retraits d'une toile ou une touche nettement interrompue indiquent un recadrage, par le peintre, le marchand ou un propriétaire adaptant le format à son intérieur.
Un éclat trop rond trahit l'intervention ponctuelle zélée d'un restaurateur.
Mais c'est d'abord l'attribution qui est l'enjeu de cette observation aigüe et collective.
Le manque d'esquisse sous un ciel, par exemple, retire tel paysage à Rembrandt.
Des *Journées* fructueuses donc, montées ici de façon passionnante. **L. W.**

Anselm Kiefer au Louvre

2007, 25', couleur, documentaire
réalisation : Jean-Luc Perréard
production : MK2TV, musée du Louvre

Grâce à Henri Loyrette, son président directeur, le Louvre a retrouvé sa vocation de maison des artistes vivants.
Comme Delacroix en son temps, Anselm Kiefer est invité, en 2007, à intervenir dans l'édifice. Jean-Luc Perréard filme la réalisation du projet : commentaires du plasticien devant les tableaux du musée ou dans son atelier du Gard, travelling sur ses constructions-sculptures dans la campagne et installation finale des trois œuvres retenues.

L'empathie de Kiefer pour certaines toiles du Louvre vient de la révélation d'un invisible qui structure le monde. **La Dentellière** et **L'Astronome** de Vermeer expriment, selon lui, le microcosme et le macrocosme. La matière même des œuvres du Maître hollandais lui suggère les atomes.
Les Parques de Rubens tissent entre terre et ciel le fil ténu du destin de la reine et du peuple. Cette métaphysique poétique est lecture et inspiration. Pour l'escalier nord de la colonnade, transition et élévation, il choisit l'installation d'un tableau monumental intitulé **Athanor**, du nom du four alchimique, évoquant la métamorphose des métaux vils en or et donc de la matière en esprit. Dans des niches voisines : **Danaé** et **Hortus** conclusus, tournesols secs, fichés dans des livres ou un monticule de plomb, symboles de l'origine divine de la procréation. L'ensemble des trois pièces se fait la métaphore de la création artistique, qui transforme en œuvres des matériaux de la nature ou recyclés. **L. W.**

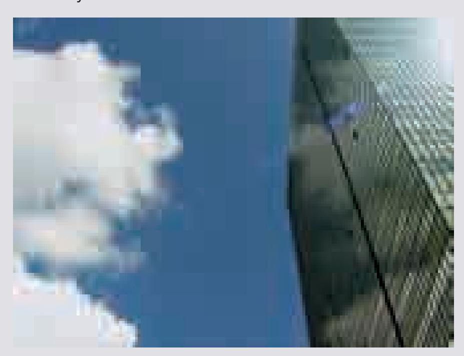
Fleurs dans le miroir, lune dans l'eau

2009, 47', couleur, documentaire
réalisation : François Lunel
production : JBA production, musée du Louvre, Homegreen Films

Visage (2009), commande du musée du Louvre, permet à Tsai Ming-liang de tourner à nouveau à Paris après **Et là-bas quelle heure est-il ?** (2001). Dans cet hommage à la Nouvelle Vague, Lee Kang-sheng, acteur fétiche et double du cinéaste taïwanais, dirige Jean-Pierre Léaud, jouant son propre rôle aux côtés de Fanny Ardant. François Lunel filme le tournage de cette mise en abyme et l'éclaire des confidences généreuses du cinéaste.

Fleurs dans le miroir… dessine le portrait d'un réalisateur décrivant humblement ses angoisses face à un tournage périlleux. Les acteurs sont au cœur de son travail : il cherche à respecter le rythme de jeu et la liberté de chacun, utilisant par exemple Laëtitia Casta comme un modèle à la Bresson. Tsai Ming-liang dit aimer les films “faits à la main” : les images du tournage dévoilent tout autant la fragilité du *work in progress* que la précision de sa recherche esthétique. Chaque image est composée comme une allégorie de la mort – le récent décès de sa mère hante le film. De Paris, le cinéaste filme surtout les souterrains, et il recrée une forêt artificielle et morbide aux Tuileries. Il va jusqu'à mettre en scène la mort de son double dans une variation mythologique autour de Salomé. L'expression *fleurs dans le miroir, lune dans l'eau* désigne le caractère insaisissable des choses : c'est cela même que Tsai Ming-liang cherche à rendre palpable dans ses images. **M. D.**

Hôtel Royal SAS







Architectures

3 films sur un même DVD

La Mosquée royale d'Ispahan

2007, 26', couleur, documentaire
conception : Richard Copans, Stan Neumann
réalisation : Richard Copans
production : Les Films d'Ici, musée du Louvre, Arte France
participation : CNC

A travers l'analyse du site de la mosquée royale d'Ispahan, Richard Copans nous invite à une lecture didactique de la contribution architecturale des Safavides à la civilisation de l'Iran islamique dans la première moitié du XVIIe siècle. Les maquettes dévoilent l'organisation interne complexe du bâtiment, les croquis les détails constructifs, et les gros plans les éléments décoratifs de l'ensemble.

Au cœur de la nouvelle capitale de la Perse safavide, Shah Abbas 1er réaménage une place royale de 500 mètres sur 160, le *Meydan*. L'orientation des quatre monuments royaux bordant cette composition classique nous éclaire sur la mise en scène du pouvoir, intimement lié à la religion. L'un des quatre bâtiments est la grande mosquée royale. Entre son entrée alignée sur la place et la salle de prière tournée vers la Mecque (un axe divergeant de 45 degrés), deux couloirs habilement coudés mènent les fidèles dans la cour aux quatre *iwans*. Les techniques de construction persanes tel l'arc en tiers-point dans la salle de prière ont permis l'élévation du volume du bulbe, ici monumental, recouvert de briques vernissées turquoises. La mosquée étant la représentation du jardin idéal planté par Dieu pour l'homme, le décor des céramiques, ponctué d'entrelacs végétaux et d'écritures coufiques à la gloire des prophètes, participe à cette célébration de l'Islam chiite devenu religion d'Etat. **A. S.**

La Pyramide du roi Djoser à Saqqarah

2008, 26', couleur, documentaire
conception : Richard Copans, Stan Neumann
réalisation : Stan Neumann
production : Les Films d'Ici, musée du Louvre, Arte France
participation : CNC

Dans la nécropole de Saqqarah près du Caire, s'élève la première pyramide de l'Histoire. Elle fait partie d'un ensemble funéraire, né vers 2700 av. JC de l'ambition du roi Djoser et d'Imhotep, le plus ancien architecte connu. Selon le principe de la collection **Architectures**, Stan Neumann analyse le bâtiment et montre comment y apparaît l'Architecture, qui dépasse la construction empirique par ses innovations techniques et sa portée symbolique.

La pyramide à degrés ne naît pas d'emblée. D'abord basse, simple *mastaba* comme les sépultures royales voisines, elle est surélevée jusqu'à dominer le site de ses 60 mètres. Blocs de calcaire inclinés et niveaux en gradins assurent sa stabilité.
Mais le monument révèle aussi une nouvelle conception de la puissance monarchique. Elle s'exprime dans le choix du matériau, la pierre taillée remplaçant l'habituelle brique crue des tombeaux égyptiens. Eternité contre finitude. L'idée contamine tous les espaces : une esplanade bornée permet au mort de réitérer symboliquement le Heb Sed, une course rituelle du pharaon âgé prouvant la pérennité de sa vigueur. Des chapelles factices reproduisent celles, provisoires, érigées pour ces fêtes. Sous terre, le défunt dispose de stocks pour l'Au-delà, et son palais en simulacre se veut l'expression de la permanence de son pouvoir.
Ce que traduit aussi tout l'ensemble qui imite, en l'adaptant à la pierre, l'architecture végétale traditionnelle. **L. W.**

Hôtel Royal SAS

2008, 26', couleur, documentaire
conception : Richard Copans, Stan Neumann
réalisation : Richard Copans
production : Les Films d'Ici, Centre Pompidou, Arte France
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA)

Entre 1956 et 1960, Arne Jacobsen construit à Copenhague un édifice qui devient aussitôt l'emblème de la modernité au Danemark. Pour son programme, d'abord : un terminal d'aéroport en centre ville, mais sans avions, pour enregistrer billets et bagages, et un hôtel attenant. Pour son architecture, ensuite : une tour vitrée de 22 étages, sur un socle horizontal débordant et vert. Sont décortiqués ici les choix opérés pour sa construction.

Pour accroître ses ventes, la compagnie aérienne SAS des trois royautés scandinaves a l'idée de ce programme fonctionnel. Pour l'hôtel, Jacobsen adopte un symbole du progrès, la tour, mais il souhaite l'intégrer au bâti du centre ville. Ainsi, le socle abritant le terminal est une charnière visuelle qui respecte en hauteur le gabarit environnant. Le mot d'ordre est la légèreté : les structures porteuses en béton sont invisibles à l'extérieur et les façades sont une peau traitée en transparences et en reflets. Si le socle s'autorise des bandes bardées d'aluminium, la tour alterne vitres des fenêtres ruban et verre teinté de clair masquant les parties pleines : les surfaces se fondent dans le ciel changeant et les vues panoramiques obtenues sont un atout commercial majeur. Le design intérieur, modulaire ou organique, est pensé dans ses moindres détails. Aujourd'hui, seule une chambre-musée en témoigne. Le terminal s'est converti en salles de fitness et de réunion, et l'hôtel est rénové. **L. W.**

images de la culture mode d'emploi

les livrets pédagogiques à insérer dans les boîtiers DVD, en collaboration avec le Centre national du théâtre

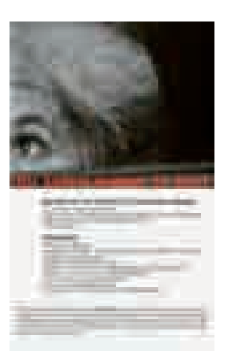
Au soleil même la nuit d'Eric Darmon et Catherine Vilpoux, 1997, 162'.
éd. CnT / CNC, 2004, 20 p.

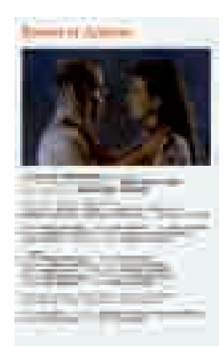
Roméo et Juliette de Hans Peter Cloos, 1997, 130'.
éd. CnT / CNC, 2005, 24 p.

Elvire Jouvet 40 de Benoît Jacquot, 1986, 42'.
éd. CnT / CNC, 2006, 64 p.

Voyages en pays lointains – Joël Jouanneau met en scène Jean-Luc Lagarce d'Isabelle Marina, 2002, 52'.
Journal de Jean-Luc Lagarce, 1992, 51'.
éd. CnT / CNC, 2007, 44 p.

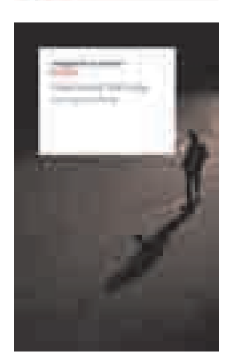
Chéreau/Koltès – Une Autre Solitude de Stéphane Metge, 1996, 76'.
éd. CnT / CNC, 2009, 40 p.













Les Archers, p. 22

Le fonds **Images de la culture** est un catalogue de films documentaires géré par le CNC. Il s'adresse aux organismes culturels, sociaux ou éducatifs, structures très variées comme des lieux de spectacle, des établissements scolaires, des bibliothèques publiques, des musées, des lieux de formation, des écoles d'art, des festivals... tous ceux qui mènent une action culturelle en contact direct avec le public. Les films sont disponibles en format DVD et en location pour le Béta SP ; ils sont destinés à des diffusions publiques et gratuites sur le territoire français (DOM-TOM inclus) et à leur consultation sur place (prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques). Le fonds **Images de la culture** représente une grande partie du patrimoine audiovisuel de ces vingt dernières années en rassemblant les œuvres aidées ou acquises par les différentes Directions du ministère de la Culture et de la Communication et de l'Acsé (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances).
Le CNC complète ce catalogue par ses propres acquisitions en particulier par le biais du dispositif **Regards sur le cinéma**.

le site images de la culture : www.cnc.fr/idc/

Il explicite les modalités et les conditions d'utilisation des œuvres documentaires, donne accès au catalogue avec des recherches par titres, par mots clés et par noms de personnes. Il donne accès à une carte des lieux de consultation du fonds.

tarifs

	vente DVD	**location BETA SP**
à l'unité	15 €	25 € titre/semaine
forfait 10 titres		20 € titre/semaine
forfait 20 titres	240 €	
forfait 50 titres	500 €	

Les tarifs sont en euros T.T.C., port inclus. Les forfaits sont utilisables dans un délai de un an à dater de la première commande. Les DVD restent votre propriété dans le cadre d'une utilisation non commerciale (projection publique gratuite, consultation sur place, prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques).

délai de commande

Un mois minimum entre la date de commande et la date de réception.

cas particuliers

– **mois du film documentaire** : titres sur support Béta SP à **15 € TTC par semaine.**
– **mises à disposition groupées** : des tarifs dégressifs sont appliqués régulièrement sur des listes de films, proposées à un ensemble de partenaires (sur **www.cnc.fr/idc/**, rubrique **mises à disposition** et sur **imagesenbibliotheques.fr**).

CNC – Images de la culture
Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée 75116 Paris
tél. 01 44 34 35 05
fax 01 44 34 37 68
idc@cnc.fr

index des films et bon de commande

vos coordonnées

....

....

....

Ce bon de commande est à adresser à
Alain Sartelet
Centre national du cinéma et de l'image animée
Service de la Diffusion culturelle
11 rue Galilée 75116 Paris
tél. 01 44 34 35 05
fax 01 44 34 37 68
alain.sartelet@cnc.fr

Les titres de collections sont indiqués en gras.
Tous les nouveaux films disposent du droit de prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques.

nouveaux films au catalogue

films cités au catalogue général

Les films * ne disposent pas du prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques.



Images de la culture No.17
éd. CNC, novembre 2003, 104 p.

documentaires sur l'algérie : état des lieux
des images en prison
photographie et documentaire



Images de la culture No.18
éd. CNC, juin 2004, 124 p.

images d'architecture
viêt-nam, les images occultées
photographie et documentaire



Images de la culture No.19
éd. CNC, janvier 2005, 96 p.

dominique bagouet, l'œuvre oblique
vivre ensemble
autour du monde



Images de la culture No.20
éd. CNC, août 2005, 88 p.

femmes en mouvements
urbanisme : non-lieux
contre l'oubli



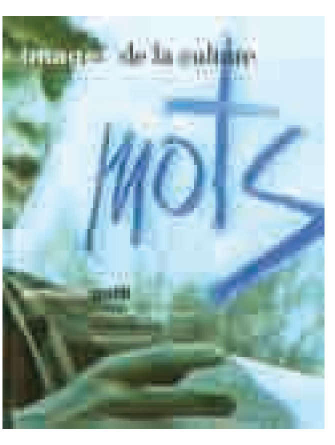
Images de la culture No.21
éd. CNC, mai 2006, 108 p.

une visite au musée
image/mouvement
histoires de cinéma



Images de la culture No.22
éd. CNC, juillet 2007, 116 p.

paysages chorégraphiques contemporains
la ville vue par...
histoires de cinéma



Images de la culture No.23
éd. CNC, août 2008, 128 p.

armand gatti, l'homme en gloire
famille, je vous aime
photographie et documentaire



Images de la culture No.24
éd. CNC, décembre 2009, 92 p.

autour du monde
image / mouvement
histoires de cinéma

Ces publications sont gratuites,
envoyées sur demande écrite
(courrier postal ou électronique, télécopie).



Centre national du cinéma
et de l'image animée

Images de la culture
Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée 75116 Paris
tél. 01 44 34 35 05
fax 01 44 34 37 68
idc@cnc.fr
wwww.cnc.fr/idc/



CNC
Direction de la création,
des territoires et des publics
Service de la diffusion culturelle
11 rue Gallilée
75116 Paris
tél. 01 44 34 35 05
fax 01 44 34 37 68

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère
Culture
Communication

idc@cnc.fr

www.cnc.fr/idc